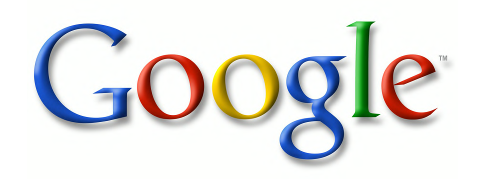
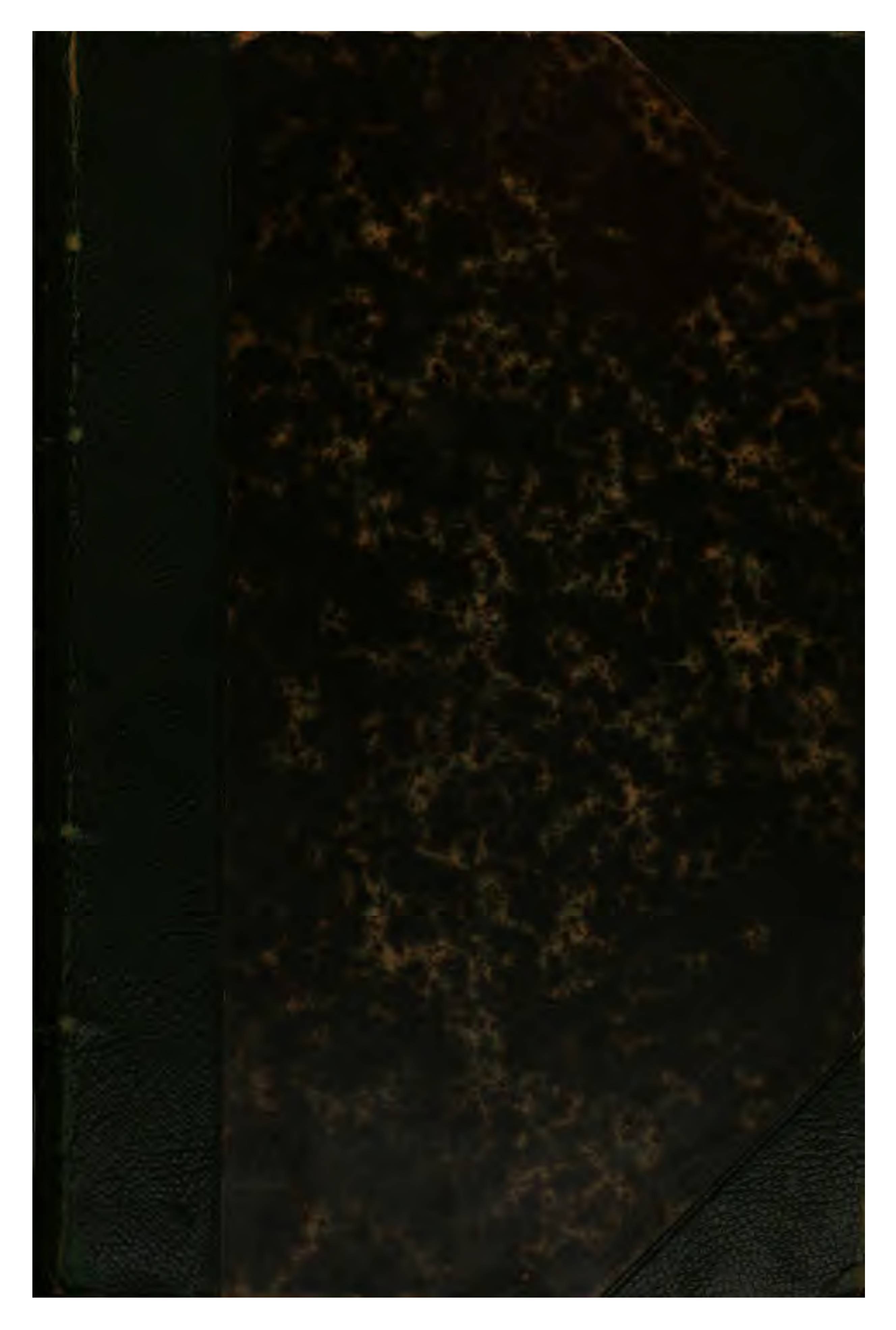
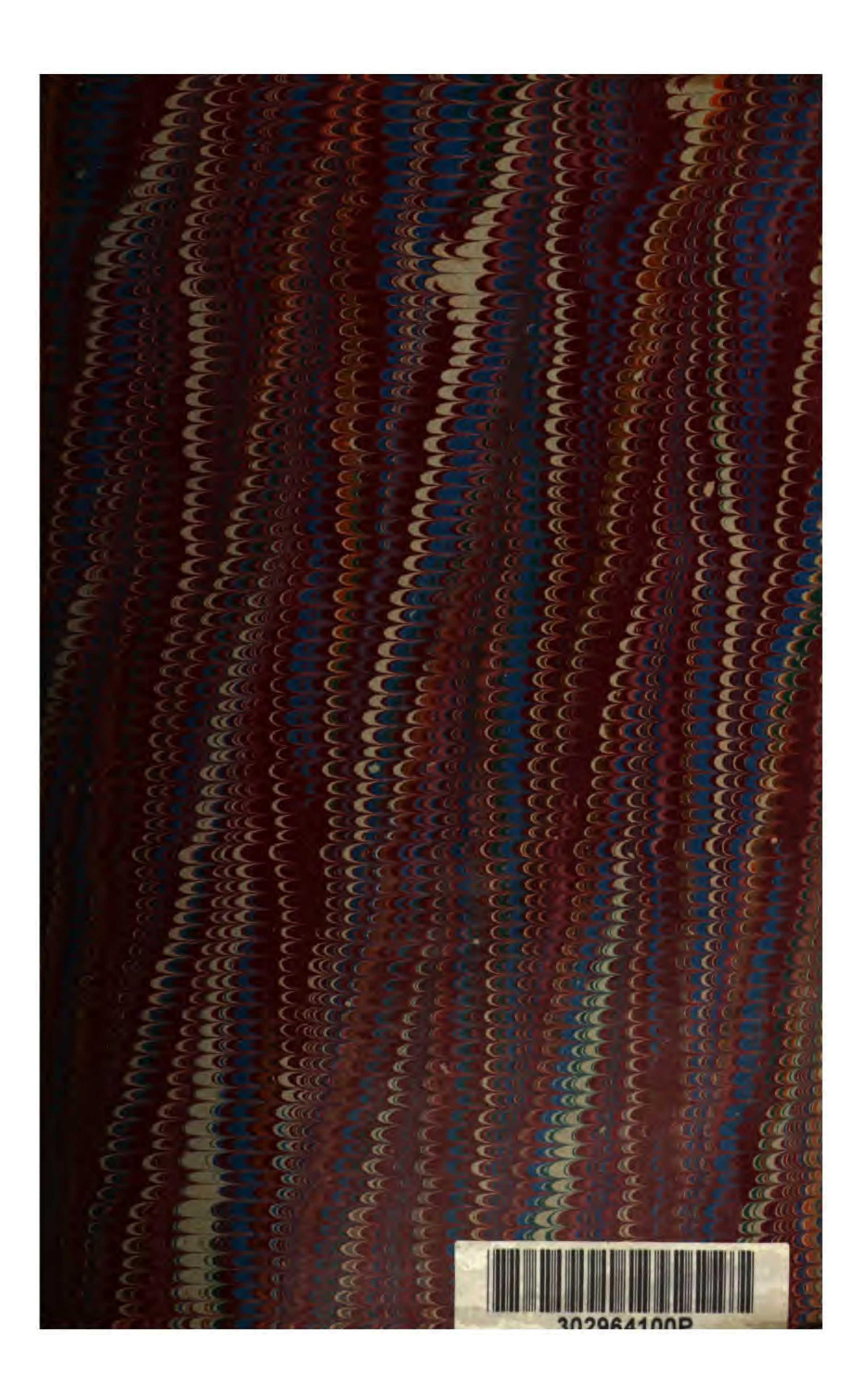





RBR
922.4 Ing.D



Vol. complete

£6-15-0

INGRES

SA VIE, SES TRAVAUX, SA DOCTRINE.

PARIS. TYPOGRAPHIE DE HENRI PLON, IMPRIMEUR DE L'EMPEREUR, RUE GARANCIÈRE, 8.



INGRES.

Henri Plon, Editeur

INGRES

SA VIE, SES TRAVAUX, SA DOCTRINE

D'APRÈS

LES NOTES MANUSCRITES ET LES LETTRES DU MAITRE

PAR

LE V[TE] HENRI DELABORDE

MEMBRE DE L'INSTITUT,
CONSERVATEUR DU DÉPARTEMENT DES ESTAMPES
A LA BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE.

OUVRAGE ORNÉ D'UN PORTRAIT GRAVÉ

PAR MORSE

ET DU *FAC-SIMILE* D'UN AUTOGRAPHE.



PARIS
HENRI PLON, IMPRIMEUR-ÉDITEUR
10, RUE GARANCIÈRE.

1870


ASHMOLEAN
OXFORD
MUSEUM

A MADAME INGRES, NÉE RAMEL,

AU PLUS ANCIEN AMI D'INGRES,

MONSIEUR GATTEAUX,

Hommage de gratitude

et de respectueux dévouement.

INGRES

SA VIE, SES TRAVAUX ET SA DOCTRINE.

Lorsqu'une grande existence vient de se terminer, lorsque la mort s'empare à côté de nous d'un homme privilégié par son génie ou par son rang, notre premier sentiment est ce sentiment de surprise que nous inspire en général, et malgré l'expérience de chaque jour, la fin de toute vie humaine. Il semble que le moins imprévu, le plus inévitable des événements, prenne, au moment où il se produit, le caractère d'une exception, et, comme dit Bossuet dans son tout-puissant langage, en apprenant que celui qu'on a connu n'est plus, « chacun d'abord s'étonne de ce que ce mortel est mort ». La perte que notre pays a faite de M. Ingres au commencement de 1867 a eu pour tout le monde cette apparence d'étrangeté, et, sans parler de ce qu'elle laisse encore aujourd'hui d'irréparable, elle légitimait d'autant mieux l'étonnement qu'on avait dû, pour plus d'un motif, la croire moins rapide et moins prochaine. Ceux qui avaient accès auprès de l'illustre maître aussi bien que les admirateurs ignorés de lui, les amis ou les

élèves qui le voyaient vivre comme ceux qui se fiaient de loin à l'invincible santé de son esprit et de son corps, tous ont été pris au dépourvu par cette mort sans déclin, sans signes avant-coureurs, sans aucun des avertissements vulgaires qui auraient pu en compromettre la dignité ou seulement en dénoncer les approches. Mort hardie et fière comme l'âme qu'elle livrait à Dieu : coup porté et reçu en face, qui n'atteignit l'artiste au milieu de ses travaux que pour abattre un instant après le reste de l'homme, comme s'il fallait qu'une aussi robuste intelligence se maintînt toute vive jusqu'au bout, et que, même au seuil du tombeau, elle ne nous léguât ni le souvenir d'une défaillance ni le soupçon d'un démenti!

M. Ingres, malgré ses quatre-vingt-six ans, est donc entré de plain-pied, pour ainsi dire, de la vie active et féconde dans l'éternel repos. Rien de plus naturel que l'espèce de stupeur produite par la nouvelle de cette disparition soudaine; rien de mieux justifié que le sentiment si général du vide immense qu'elle laisse. Et cependant, quelques regrets qu'une telle perte commande, le découragement que pourrait inspirer la mort de M. Ingres serait de l'ingratitude envers sa vie; ce serait au moins une méprise quant aux enseignements qu'elle comporte et aux exemples qu'elle fournit. Cette vie si éloquente par elle-même et par les nobles travaux qui l'ont remplie, exhorte les cœurs à la confiance dans les vérités éternelles de l'art, bien plutôt qu'elle ne leur conseille je

ne sais quelle admiration chagrine dont elle serait à la fois le principe et la fin. C'est Dieu qu'on adore en vénérant les saints : c'est un devoir aussi d'honorer la grandeur permanente de l'art dans les efforts momentanés des grands artistes, et de rechercher, de pressentir, au delà des témoignages de leur génie, le foyer des clartés qu'ils reflètent et qui peuvent nous guider à notre tour.

Voilà pourquoi nous avons entrepris de réunir des éléments d'information authentiques sur les principes qui ont dirigé Ingres dans tout le cours de sa glorieuse carrière; voilà pourquoi nous nous sommes appliqué à réunir les enseignements épars que sa voix avait répandus au jour le jour ou que sa plume jetait presque au hasard sur le papier. Écrits, paroles, œuvres peintes ou dessinées, depuis le tableau le plus achevé jusqu'au croquis le plus sommaire, depuis la maxime didactique jusqu'au propos familier, tout ce qui vient d'Ingres porte avec soi l'autorité d'un grand esprit et émane d'un cœur irrévocablement convaincu. Puissent les leçons et les souvenirs que nous avons rassemblés inspirer un surcroît de respect pour la mémoire du maître! Puissent ces exemples de passion studieuse et de constance entraîner ceux qui hésitent, persuader ceux qui doutent, et rappeler à tous que dans le domaine de l'art la première condition du talent est la foi, comme la plus nécessaire vertu du caractère est le courage! — Reste à indiquer en quelques mots la nature des documents dont se compose le présent

volume et les garanties qu'ils présentent au point de vue des origines et de l'authenticité.

Les fragments que nous avons essayé de classer proviennent de trois sources différentes :

1° Des cahiers mêmes ou des feuilles volantes sur lesquelles Ingres, à partir des premières années de son séjour à Rome, inscrivait tantôt des préceptes théoriques, tantôt les réflexions que lui avait suggérées la pratique personnelle ou l'étude des procédés employés par les maîtres, tantôt enfin des notes ou des explications relatives à ses propres ouvrages;

2° Des lettres successivement adressées par Ingres à ses plus intimes amis;

3° Des notes prises séance tenante, dans l'atelier des élèves du maître, par quelques-uns de ceux qu'il venait d'encourager, de réprimander ou d'avertir.

De ces trois séries de documents, la première, au fond la plus riche, n'était certes pas la moins compliquée dans les formes. Elle comprend en effet bien des choses hétérogènes. Telle pensée sur l'art, écrite en hâte, au hasard de l'heure et de la place, se trouve mêlée à des souvenirs d'un ordre tout différent, à des comptes de dépense, par exemple, ou à des brouillons de lettres d'affaires; telle autre, interrompue peu après les premiers mots, ne devait recevoir son complément qu'à plusieurs pages d'intervalle ou bien reparaître à diverses reprises, quelque peu modifiée mais encore inachevée dans les termes, jusqu'au moment où la main d'Ingres, par

une sorte d'allusion secrète à ces essais successifs, résumait avec une concision exagérée ce qu'elle avait tracé précédemment. Il fallait donc, pour rendre le tout suffisamment intelligible, retrouver et renouer le fil de ces pensées brisées ou se continuant à distance, rétablir quelquefois des phrases entières qu'une dernière version avait supprimées, ou, le cas échéant, élaguer celles où de simples redites avaient pris la place des développements; il fallait en outre, ce premier travail une fois accompli, grouper, suivant la nature des sujets, les divers morceaux ainsi rajustés, et arriver, sans forcer les rapprochements, à constituer une suite de chapitres ayant chacun leur signification spéciale et leur caractère déterminé. Enfin d'autres difficultés résultaient de la multiplicité des textes d'emprunt, des extraits de toute sorte avec lesquels l'expression personnelle des idées d'Ingres se trouvait le plus souvent confondue; car pendant bien longtemps Ingres, trop pauvre pour acheter les livres dont il aurait eu besoin, s'imposait la tâche de transcrire, à mesure que ces livres lui étaient prêtés, tout ce qu'il jugeait propre à instruire son intelligence ou à féconder son talent. Nous n'exagérons rien en évaluant à la matière de plusieurs gros volumes l'ensemble des morceaux copiés par lui d'après les historiens, les moralistes ou les poëtes de tous les temps, sur les pages où il notait pêle-mêle avec ces documents de seconde main les réflexions particulières que nous avons dû reconnaître et relever.

Dans les lettres d'Ingres qui nous avaient été confiées, les éléments de certitude étaient naturellement plus immédiats et les recherches à tous égards plus aisées. Tout se bornait, pour cette partie de notre travail, à choisir les passages qui pouvaient utilement entrer dans le cadre de chaque chapitre ou ceux qui, en dehors des questions théoriques, contenaient des éclaircissements sur les œuvres mêmes du peintre et sur l'histoire de son talent. C'est surtout aux lettres d'Ingres que nous avons emprunté les détails relatifs à chacun des tableaux ou des dessins mentionnés dans le *Catalogue* qui termine le volume; c'est là aussi que nous avons trouvé presque tous les fragments dont se compose le chapitre intitulé *Ingres peint par lui-même* : véritable portrait autobiographique en effet, ou plutôt succession de portraits nous représentant au naturel Ingres à ses différents âges, avec les variations faciles et les susceptibilités de son humeur, mais avec sa fierté permanente et l'intraitable énergie de son tempérament moral.

Quant aux enseignements sortis de la bouche du maître et que nous avons çà et là reproduits à côté des écrits de sa main, un mot suffira pour en établir l'authenticité. De ces souvenirs notés sur l'heure, au moment même où la voix d'Ingres vibrait encore aux oreilles de ceux qu'elle venait d'instruire, les uns résultent de ce que nous avons eu, pendant plusieurs années, la bonne fortune d'entendre nous-même et de recueillir directement; d'autres, portant la date de

1832, nous ont été transmis par l'élève dont la plume les consignait à cette époque, M. Édouard Odier; d'autres enfin, un peu plus récents, avaient été légués à Hippolyte Flandrin par son frère aîné, mort en 1842. « Ces notes, a écrit Hippolyte Flandrin sur la première page du cahier qui les contient, ces notes ont été prises par mon cher frère Auguste pendant les leçons de M. Ingres, et en quelque sorte sténographiées. » Comme les documents communiqués par M. Odier, comme nos propres notes, ne devaient-elles pas trouver leur place dans un livre où il s'agissait de faire revivre l'esprit du maître et de le montrer pour ainsi dire en action?

Est-il besoin d'ajouter qu'en transcrivant les pièces que nous nous proposions de publier, nous avons scrupuleusement respecté les idées qu'Ingres entendait exprimer et les procédés de langage qu'il avait choisis? Un recueil comme celui-ci n'a de prix, ou plutôt il n'a sa raison d'être qu'autant qu'il reflète fidèlement toute la physionomie morale, toutes les habitudes intellectuelles de l'homme à la mémoire duquel il est consacré : c'est ce que nous n'avons eu garde d'oublier. Si, dans la copie des manuscrits d'Ingres, nous n'avons pas cru indispensable de reproduire certaines fautes contre l'orthographe ou certaines incorrections grammaticales plus propres en réalité à compromettre le sens de la phrase qu'à en affranchir les allures; si même, comme nous le disions tout à l'heure, il nous est arrivé d'abréger quelques passages un peu diffus

ou de combler quelques lacunes, nous nous sommes soigneusement abstenu de pousser ce travail de révision au delà de ses exactes limites. Il y avait là pour nous un devoir de conscience que nous pouvions d'autant moins être tenté de méconnaître qu'une recommandation émanée du maître lui-même, à l'adresse d'un autre et dans d'autres circonstances, semblait nous le rappeler ici et nous le prescrire plus impérieusement. « Ingres, écrivait-il à celui de ses amis qu'il honorait d'une confiance particulière en matière de correspondance officielle, Ingres prie son cher rédacteur de mettre au net cet écrit, dans le même style, mais dégagé pourtant des fautes les plus essentielles de la plus ordinaire orthographe. Il n'y faudra rien ajouter ; il suffira d'éviter les redites, les mots inutiles, et de faire usage, au choix, des petites annotations. Je ne voudrais pas un style plus littéraire, plus élégant, meilleur enfin : je veux le mien à tous risques et périls, car il me semble, comme on l'a bien dit, que « le style, c'est l'homme ». Cette réserve dans les retouches littéraires qu'Ingres exigeait d'autrui à propos d'un mémoire sur une question administrative, nous avons dû à plus forte raison nous l'imposer là où sa doctrine esthétique était plus directement en cause et sa personne même intéressée de plus près. Aussi nous sommes-nous attaché à notre tour à mettre en pratique les avis du maître et à conserver autant que possible aux formes de sa pensée l'accent et la vie propre qu'il avait voulu leur donner.

Nous ne saurions clore ces explications préliminaires sans avoir offert l'expression de notre profonde gratitude à Madame Ingres, qui a consenti à nous confier, outre ces précieux cahiers dont nous avons parlé, les divers papiers d'Ingres qu'elle possède, puis à tous ceux dont la bienveillance ou l'amitié nous est venue en aide pour l'accomplissement de notre tâche, et particulièrement à MM. Gatteaux, Marcotte, Varcollier, Lehmann, Reiset et Balze, si souvent nommés d'ailleurs dans ce volume. Nous devons aussi des remercîments à M. Duplessis, du Cabinet des estampes, qui nous a très-utilement secondé dans les recherches qu'exigeait le catalogue des œuvres du maître. Sans ces secours, qui nous ont été prêtés partout avec un égal empressement, nous n'aurions pu mener à fin le travail que nous publions, nous n'aurions même pu songer à l'entreprendre : c'est dire assez quelle part revient à la famille et aux amis du maître dans ce travail collectif, quel commun respect pour une noble mémoire il implique, et de quel zèle unanime il est le fruit.

NOTICE BIOGRAPHIQUE.

I.

La carrière tout entière de Jean-Auguste-Dominique Ingres, depuis le point de départ jusqu'au terme, a eu l'inflexible continuité d'une ligne droite. Nul temps d'arrêt dans cette longue course à la poursuite d'un but entrevu dès l'enfance, nulle velléité de détour pour l'atteindre par un chemin plus attrayant ou plus facile. Lorsque, à l'âge de douze ans, Ingres apercevant par hasard quelque copie d'après Raphaël ou quelque fragment de sculpture antique, y courait, — nous répétons ses paroles mêmes, — « comme le chat court à sa proie », lorsque, vers la même époque, il pleurait d'admiration en exécutant la musique de Gluck dans l'orchestre du théâtre de Toulouse où il se rendait chaque soir pour gagner le pain du lendemain, que faisait-il, sinon entrer en possession de son propre génie aussi bien que des traditions ou des beautés au culte desquelles il dévouerait sa vie? Bien peu de jours avant sa mort, il écoutait *Alceste*, à l'Opéra de Paris, avec les transports d'un enthousiasme aussi jeune, avec une piété aussi attendrie qu'au temps lointain où les mêmes chants avaient

pour la première fois ému son cœur et ravi son intelligence. Jusqu'au dernier moment, le nom seul de Raphaël prononcé par lui ou devant lui, la vue ou le souvenir d'un monument quelconque de l'art grec, suffisaient pour susciter chez le maître les élans d'une admiration impétueuse, presque fanatique, des emportements soudains, dont la violence même imposait le respect pour une foi si invariable et si prompte à se déclarer.

Comment cette confiance à toute épreuve dans la vertu de certains modèles, comment ces opiniâtres prédilections pour certaines œuvres et certaines doctrines se seraient-elles conciliées dans la pratique avec la recherche d'autres beautés ou le choix d'autres conditions? A ne considérer que la diversité des sujets traités et les formes du style adopté pour chacun d'eux, le peintre d'*Homère* et de la *Chapelle Sixtine*, du *Martyre de saint Symphorien* et du *Maréchal de Berwick*, de *la Source* et du portrait de *M. Bertin*, défie certes tout reproche de roideur ou de monotonie dans le talent. Si variés pourtant que soient ces travaux, il ne leur arrive jamais de démentir l'unité des inspirations intimes et des principes. Contrairement aux exemples de plusieurs artistes qui, à force de modifier leurs procédés d'exécution, en sont venus quelquefois jusqu'à renier l'idéal préféré d'abord, Ingres n'a eu qu'une manière; il n'a reconnu, accepté, professé qu'une doctrine. Quelques particularités archaïques que présente telle scène peinte par lui, avec

quelque souplesse pittoresque que la physionomie propre à chaque sujet ou à chaque époque diversifie les œuvres qu'il a laissées, ce qui au fond les caractérise toutes, ce qui prédomine partout, c'est l'image du vrai dans son expression la plus décisive et la plus haute; c'est l'alliance étroite, la fusion, sans sacrifice apparent de part ni d'autre, de l'imitation vraisemblable et de l'intention idéale.

L'honneur principal du maître aura été de réconcilier ces deux éléments en désaccord avant lui, sinon en divorce complet dans notre école. Doué d'un sentiment de la grâce et de la beauté classiques plus ample, plus instinctif que le goût un peu exclusif et le sentiment érudit avant tout de David, aussi sincèrement ému en face de la réalité et souvent plus audacieusement véridique qu'aucun des novateurs *naturalistes*, Ingres personnifie et résume les traditions essentielles de l'art ancien, en même temps que les besoins les mieux justifiés et les conquêtes les plus légitimes de l'art moderne. De là sans doute la considération exceptionnelle dont tous les partis l'entourèrent; de là le crédit obtenu par lui auprès des chefs du mouvement *romantique* qu'il avait à quelques égards devancés, comme auprès de ceux qui ne voyaient ou ne voulaient voir dans ses œuvres que les preuves d'une impitoyable résistance aux témérités de l'esprit révolutionnaire. N'insistons pas au surplus sur des mérites et sur un rôle qu'il ne nous est permis encore d'indiquer qu'en passant. Avant d'apprécier les

travaux qui ont fait la gloire d'Ingres, il convient de rechercher quelque chose des efforts qui l'ont préparée, et de demander aux premiers essais, aux obscurs commencements de cette vie, la promesse des entreprises prochaines ou des éclatants succès à venir.

Nous avons dit que le futur chef de notre école de peinture avait d'abord partagé son temps entre l'étude de l'art auquel il devait ensuite se consacrer tout entier, et la musique qui lui procurait déjà, outre de vives jouissances, quelques ressources pour subvenir aux nécessités de chaque jour et alléger d'autant les charges de la famille. La misère toutefois, dans le sens sinistre et absolu du mot, n'avait pas si bien pénétré sous le toit qui abrita les premières années d'Ingres que celui-ci ait eu à l'envisager de près et à entamer avec elle une de ces luttes à outrance dont les biographies de plusieurs artistes célèbres nous ont transmis le souvenir. Des épreuves de cette sorte, vaillamment affrontées d'ailleurs, étaient réservées à son âge viril : elles furent du moins épargnées à son enfance. Si le petit musicien de la chapelle de l'évêque de Montauban, et un peu après du théâtre de Toulouse, dut chômer quelquefois, s'il vit la gêne s'approcher par moments de lui et des siens, il parvint plus facilement alors à avoir raison de la mauvaise fortune qu'il n'y réussit trente ans plus tard, à l'époque où il était pourtant le peintre de l'*OEdipe,* du *Virgile,* de l'*Odalisque,* et où il entreprenait le *Vœu de Louis XIII.*

En menant de front deux genres d'occupation dont l'un lui fournissait des moyens d'existence immédiats, l'autre un aliment pour ses plus chères espérances, en prenant tour à tour l'archet et le crayon, l'artiste apprenti ne faisait au reste que suivre, et même incomplétement quant au nombre, les exemples de son propre père, Jean-Marie-Joseph Ingres. Sculpteur, musicien, peintre, architecte au besoin, le digne homme suffisait à tout. S'agissait-il de fabriquer, pour l'ornement des jardins, des sphinx en terre cuite, ou, suivant la mode du temps, des abbés galants et des bergères; fallait-il, du jour au lendemain, édifier un reposoir pour la procession de la Fête-Dieu ou, quelques années plus tard, un simulacre de temple à la gloire des Vertus républicaines; fallait-il modeler en *torchis* ou en carton quelque éphémère figure pour les fêtes religieuses d'une confrérie ou pour les fêtes civiques du district, faire sa partie dans un concert, peindre à la détrempe une toile de théâtre ou en miniature le portrait d'un concitoyen? Jean-Joseph ne refusait aucune besogne(1). Si l'on en juge par quelques

---

(1) Voyez pour plus de détails sur Jean-Marie-Joseph, la notice qu'Ingres lui-même a insérée dans la *Biographie de Tarn-et-Garonne*, publiée par E. Forestié. Montauban, 1860, p. 265-269.

Ingres père, né à Toulouse en 1754, mourut à Montauban, le 14 mars 1814.

« En 1804, dit son fils, ce bon père était venu me voir à Paris. Il fut témoin de mes premiers succès : ce fut alors que je peignis son portrait. Il repartit... et je ne le revis plus! Une goutte remontée l'enleva encore jeune à sa patrie... A cette époque j'étais à Rome. »

dessins que son fils avait pieusement conservés, par quelques lambris ornés d'attributs en relief qui subsistent encore à l'hôtel de ville de Montauban et dans plusieurs châteaux des environs, il ne laissait pas, au moins avec le crayon ou le ciseau, de mener ses tâches à bonne fin (1).

Aujourd'hui l'on a quelque peine à comprendre l'abnégation, le rôle même de ces hommes moitié artistes, moitié artisans, qui, comme le père d'Ingres, se résignaient autrefois à ensevelir leur vie et peut-être un commencement de talent dans les limbes d'une ville de province. Depuis que Paris est devenu le point de mire de toutes les ambitions et comme le séjour nécessaire de quiconque manie bien ou mal l'ébauchoir ou le pinceau, maintenant que tout artiste ou soi-disant tel croit réclamer le payement d'une dette en demandant du travail à l'État et une place dans nos expositions publiques, on est tenté de prendre en pitié les pauvres hères qui se contentaient, au dix-huitième

(1) Dans l'acte constatant l'ondoiement, à la maison, du fils que sa femme, Anne Moulet, lui avait donné la veille (29 août 1780) et qui devait être le grand peintre dont nous esquissons la vie, Jean-Marie-Joseph Ingres s'intitule modestement « sculpteur en plâtre », c'est-à-dire, à ce qu'il semble, ornemaniste; mais dans l'acte de baptême, postérieur de quelques jours à cette première déclaration et inscrit sur un registre de l'église cathédrale de Montauban, il prend plus brièvement la qualité de « sculpteur », peut-être tout uniment pour simplifier les choses, peut-être aussi pour relever d'autant sa condition et son nom à côté des noms et des titres du parrain, « messire Auguste-Marie du Roure, bachelier, » et de la marraine, « damoiselle Jeanne-Marie de Puyllignieu », fille du « premier président de la souveraine Cour des aydes et finances de Montauban ».

siècle, d'exercer leur industrie là où ils étaient nés, sans rêver rien de plus qu'une clientèle de simples bourgeois ou, le cas échéant, la faveur des autorités municipales. A cette époque pourtant les gens vivant et raisonnant ainsi n'étaient pas rares, et les choses n'en allaient pas plus mal pour l'honneur de l'école française. Les fausses vocations, n'étant pas d'abord encouragées, se trouvaient par cela même à l'abri de déceptions cruelles, et les vocations véritables préservées d'une concurrence fâcheuse. Pour se décider à aller vivre à Paris, au risque d'y rencontrer la misère pendant les années d'apprentissage et plus tard les rigueurs de juges prévenus ou difficiles, il fallait un impérieux besoin d'étude, un bien sérieux amour de l'art. Était-on moins fortement trempé, se sentait-on moins de courage : on n'avait garde de dédaigner les modestes travaux qu'on était à peu près sûr d'obtenir sur place. Tel qui de nos jours n'aurait fait que grossir ici le nombre des artistes médiocres, s'assurait, il y a cent ans, non-seulement des ressources, mais une sorte d'importance personnelle en sachant n'être dans son pays qu'un homme de bonne volonté, un honnête praticien prêt à s'accommoder de toutes les occasions et à s'acquitter de toutes les tâches.

Jean-Joseph Ingres, qui avait pris sans regret ce parti pour son propre compte, s'était donc promis d'abord de diriger son fils à peu près dans les mêmes voies, et le violon, le crayon, dont il armait tour à tour les mains de l'enfant, lui semblaient devoir pro-

curer à celui-ci des moyens d'existence suffisants, bien plutôt que des titres à la renommée. Il ne tarda point à reconnaître toutefois que ses visées pouvaient aller plus haut, et qu'au lieu de se préparer un successeur dans la situation un peu équivoque qu'il s'était faite, il avait le droit de pressentir, le devoir même d'encourager l'essor d'un véritable artiste. Seulement cet artiste serait-il un peintre de profession ou un musicien? Peu s'en fallut que, par une étrange méprise, le premier ne fût, au moins pour un temps, sacrifié au second. Certain succès obtenu par le jeune violoniste montalbanais au théâtre de Toulouse, où il se fit applaudir un soir en exécutant un concerto de Viotti, peut-être aussi les préférences secrètes du père de famille pour un art dont l'étude même n'excluait pas dès à présent quelque rémunération pécuniaire, d'autres considérations encore faillirent prévaloir; mais on avait compté sans la volonté personnelle et les résistances du principal intéressé.

Si passionné qu'il fût et qu'il dût être toute sa vie pour la musique, le fils de Jean-Joseph Ingres se sentait entraîné ailleurs par une passion plus impérieuse encore, par une vocation plus irrésistible. Lui qui venait, à la vue d'une copie de la *Vierge à la Chaise* d'après Raphaël, de deviner pour ainsi dire la peinture et d'en discerner nettement les conditions, se résignerait-il à abandonner sa conquête, à laisser en jachère le champ qu'il lui aurait appartenu à son tour de féconder? Puisque ses seuls instincts avaient

suffi pour le défendre contre les enseignements de son premier maître Joseph Roques (1), et contre les modèles que cet ancien élève du chevalier Rivalz le condamnait chaque jour à copier (2), que serait-ce maintenant en face des sûrs exemples et sous une discipline conforme à ses propres inclinations? Aller à Paris, y recevoir les leçons de David, de David dont le nom, personnifiant pour tout le monde la renaissance du grand art, retentissait alors d'un bout à l'autre de la France comme un mot d'ordre et comme un éclatant appel au progrès, — voilà le vœu pour la réalisation duquel le jeune Ingres eut à calmer autour de lui bien des inquiétudes, à vaincre plus d'une difficulté matérielle, à réunir avec bien de la peine quelques chétives et indispensables ressources. Encore dut-il, avant de surmonter tous ces obstacles, soutenir pendant quelque temps une lutte d'autant plus périlleuse qu'elle s'était engagée sous les apparences d'un accommodement, et qu'il s'agissait cette fois d'une épreuve à tenter, non plus dans le domaine d'un autre art, mais dans celui de la peinture elle-même.

---

(1) Né à Toulouse en 1754, mort dans la même ville le 27 décembre 1847. Le musée de Toulouse possède plusieurs tableaux de la main de Roques, une *Fête de la Fédération* entre autres, et le *Tombeau d'Amyntas,* sujet tiré d'une idylle de Gessner.

(2) Quelques-uns des dessins exécutés par Ingres à cette époque ont survécu. On a pu voir à l'Exposition posthume ouverte à l'École des beaux-arts de Paris en 1867, deux dessins à la plume signés *Ingres fils,* 1793, et représentant l'un *le dieu Mars,* l'autre *une figure* d'après Bouchardon.

En quittant sa ville natale pour Toulouse, où son père l'avait conduit dans le courant de 1792, Ingres, nous l'avons dit, avait été placé d'abord sous la direction de Roques. Au bout de quelques mois, et tout en poursuivant ses études musicales, il recevait les conseils d'un autre peintre, Vigan, professeur à l'Académie des beaux-arts de la ville. Enfin, lorsque l'enfant fut à peu près autorisé à consacrer tout son temps à la peinture, on décida qu'avant de passer outre on essayerait des avis d'un troisième peintre dont Ingres lui-même nous a conservé le nom dans une note sur cette époque de sa vie. Ce nouveau patron, Briant, n'était pas, à ce qu'il paraît, dépourvu de goût personnel et de zèle (1); mais à l'égard d'autrui il manquait assurément de clairvoyance, puisqu'il crut démêler chez le débutant des dispositions pour la peinture de paysage beaucoup plus significatives que ses aptitudes à traiter la figure. Il lui conseilla donc, ou plutôt il lui enjoignit d'agir en conséquence, et le pauvre jeune homme, s'attardant malgré lui dans cet atelier qu'il avait compté ne visiter qu'en passant, se soumit au régime du « beau feuillé » et à l'étude de toute la calligraphie pittoresque dont les disciples de Valenciennes s'appliquaient de leur mieux à perpétuer la tradition.

---

(1) « Mon père, écrivait Ingres, me fit entrer chez Briant, paysagiste, qui, au milieu de l'affreux vandalisme de 1793, sauva tant d'objets d'art dont il forma le Musée dans le couvent des Grands-Augustins. »

Peut-être serait-il permis d'attribuer au souvenir de cette contrainte et de ces ennuis l'indifférence, sinon le dédain pour le paysage qu'accusent les tableaux successivement peints par Ingres dans tout le cours de sa vie. Bien peu de ces tableaux, — cinq ou six tout au plus, — représentent des scènes en plein air, et parmi celles-ci on ne trouverait guère à citer que *l'Age d'or*, dont l'ordonnance emprunte un charme formel de l'emploi de la végétation. Partout ailleurs le pinceau du maître procède avec une réserve voisine de l'aridité. Quelques lignes de fond, quelques plans succinctement indiqués, lui suffisent pour faire pressentir ce que Poussin et Raphaël lui-même n'hésitaient pas, en pareil cas, à expliquer sans réticence et à définir jusqu'au bout. Quoi qu'il en soit, l'apprentissage commencé chez Briant se termina un beau jour, moitié de bonne amitié, moitié de vive force, par la séparation de celui qui l'avait prescrit et de celui qui le subissait. Le lendemain, Ingres se mettait en route pour Paris, où il arrivait vers la fin de 1796. Admis au nombre des élèves de David, il prenait rang bientôt parmi les plus habiles : après quatre années d'études assidues et un premier concours à la suite duquel il avait obtenu le second prix, il remportait en 1801 le grand prix, le prix de Rome. Né le 29 août 1780, Jean-Auguste-Dominique Ingres était alors âgé de vingt et un ans.

Cette période de la vie du peintre a donné lieu à certaines allégations que ne justifient en réalité ni

l'examen des faits ni le souvenir des sentiments exprimés bien souvent par Ingres lui-même dans ses conversations ou dans ses lettres. Nous ne parlerons pas de la prétendue défaveur que son talent aurait rencontrée dans l'atelier de David : cela n'a en soi qu'une médiocre importance, et d'ailleurs le témoignage d'un contemporain, d'un condisciple (1), ferait au besoin justice de ce qu'on a pu avancer d'erroné à cet égard; mais ce qu'il semble moins superflu de relever, c'est le double reproche adressé quelquefois à Ingres de n'avoir été d'abord qu'un copiste de David, et plus tard de s'être affranchi jusqu'à l'ingratitude du respect qu'il devait aux enseignements reçus et à la mémoire de son maître. Étrange ingrat que cet homme, qui, à plus de soixante ans d'intervalle, ne parlait encore que les larmes aux yeux « du grand David et de sa grande école », qui écrivait un jour : « David établit son enseignement sur les principes les plus vrais, les plus sévères et les plus purs » ; une autre fois, — et au risque même d'exagérer, à son propre détriment, la justice : — « David a été le seul maître de notre siècle! » Singulier outrage à la mémoire du peintre des *Horaces* que la place donnée à celui-ci, dans l'*Homère déifié*, à côté des plus grands artistes de tous les temps et de tous les pays, tandis que le vieil et glorieux élève se représentait lui-même sous les traits d'un

(1) Delécluze, *Louis David et son temps*, p. 393.

enfant auprès de son maître, mais au-dessous de lui, presque à ses pieds!

Et quant à cette physionomie impersonnelle qu'aurait eue le talent d'Ingres au début, quant à cette soumission presque servile du disciple jusqu'au jour où, s'éveillant tout à coup à une autre foi, il devait, dit-on, trouver dans l'art italien la condamnation de ses erreurs et dans les *Stanze* du Vatican son chemin de Damas, — franchement nous ne savons sur quels témoignages se fondent les opinions absolues que l'on a émises à ce sujet. On serait bien mal venu sans doute à méconnaître la part considérable qui revient, dans les plus beaux travaux du peintre, à l'influence exercée sur lui par les chefs-d'œuvre des anciens maîtres, par ceux de Raphaël en particulier. Suit-il de là qu'il y ait disparate entre les progrès que ces travaux attestent et le caractère des essais antérieurs? Ne saurait-on au contraire constater partout des inclinations du même ordre, l'expression inégale dans les formes, mais au fond invariablement significative des mêmes qualités, en un mot le développement sans interruption comme sans équivoque, d'un talent qui, par la seule force de ses instincts, avait su se deviner lui-même et dès les premiers jours trouver sa voie? Avant de partir pour Rome, où d'ailleurs, faute des fonds nécessaires, l'administration des beaux-arts ne put l'envoyer qu'en 1806 (1), Ingres

(1) Par un arrêté signé *Bonaparte* (19 brumaire an IX), Ingres et les deux élèves qui venaient d'obtenir les grands prix de sculpture et d'ar-

avait peint déjà non-seulement ses deux tableaux de concours, dans lesquels sa manière future se révèle au moins à l'état d'indication, mais encore le *portrait de son père* (1804), celui du *Napoléon* en pied et en costume de premier consul, que possède le musée de Liége, enfin son propre portrait, conservé aujourd'hui dans la collection de M. Frédéric Reiset. Sont-ce là les œuvres d'un esprit en lisières, d'une main asservie, d'un art tout d'imitation et d'emprunt? Celui qui les a faites a pu apprendre, il a en effet appris de David certaines formules, certains procédés, bien que, même à cet égard, il soit facile de discerner dans la pratique plus d'un symptôme d'indépendance. En tout cas, il ne doit qu'à lui, à l'énergie de ses propres facultés, cet intraitable sentiment du vrai avec lequel il ose traduire jusqu'aux irrégularités physiques les plus contraires aux lois du *classicisme*

---

chitecture étaient « autorisés à rester dans leurs foyers jusqu'à nouvel ordre. » L'année précédente (23 ventôse an VIII), il avait été exempté du service militaire par un arrêté des consuls qui accordait la même faveur à dix-huit autres jeunes artistes, peintres, sculpteurs, architectes ou musiciens. Enfin, pour dédommager quelque peu Ingres du retard apporté à l'exercice de ses droits comme pensionnaire de l'Académie de France à Rome, on lui concéda dans l'ancien couvent des Capucines (sur l'emplacement actuel de la rue de la Paix) une cellule qu'il occupa jusque vers la fin de 1805. A côté de cette cellule transformée en atelier, une vingtaine d'autres étaient habitées par des hommes d'un talent déjà reconnu, comme Gros et Girodet, ou par des débutants comme Granet et le sculpteur florentin Bartolini, qui, après avoir été le condisciple d'Ingres dans l'école de David, resta, jusqu'à l'époque où le jeune peintre partit pour Rome, son confident le plus intime et le témoin le plus habituel de ses travaux.

régnant; il ne doit qu'à lui cette audacieuse sincérité aussi caractéristique déjà, aussi manifeste dans les portraits que nous venons de citer, qu'elle le sera, trente ans plus tard, dans ses travaux les plus célèbres en ce genre.

II

S'il fallait prouver la rare précocité du talent d'Ingres par un exemple plus haut et plus éloquent encore, il suffirait de rappeler cet *OEdipe devant le Sphinx*, simple *figure d'envoi* du jeune pensionnaire de l'Académie de France à Rome, et en réalité un des titres principaux à la gloire qui environne aujourd'hui le nom du maître, un des tableaux les plus dignes d'admiration qu'ait jamais produits son pinceau. Par quel singulier privilége Ingres, qui, la veille encore, traduisait dans ses *portraits* la nature contemporaine avec une fidélité sans merci, réussissait-il, en face d'un pareil sujet, à renouveler si bien son style dans le sens de la grandeur épique? D'où lui venait ce secret de ressusciter la beauté grecque et en même temps de créer un type original, imprévu, — de transporter sur la toile la majesté de la statuaire sans sacrifier pour cela aucune des conditions pittoresques, sans supprimer ni contredire le vrai, sans immobiliser la vie? David, malgré tout son mérite, n'avait pas su établir cette conciliation difficile; on pourrait dire même qu'il ne songea pas à la tenter. Il semble qu'à ses yeux le style ne fut guère qu'une

affaire d'érudition, et qu'au lieu de s'aider des exemples grecs ou romains en vue d'une interprétation plus pénétrante de la nature, il ne consentit le plus souvent à se servir de celle-ci que comme d'un prétexte pour recueillir et mettre en œuvre ses souvenirs archéologiques.

Ingres, au contraire, si épris qu'il fût de l'art antique, ne craignait pas d'en subordonner l'imitation au respect de la réalité vivante et de ses enseignements directs. De là ces hardis accents de vérité qui viennent, dans ses ouvrages les plus sévères, vivifier la solennité des apparences et pour ainsi dire humaniser l'idéal; de là ce mélange de simplicité et de noblesse, cette expression à la fois héroïque et familière qui distingue l'*OEdipe*; de là enfin cette conformité du coloris avec les caractères particuliers du dessin, cet art d'approprier le ton aux conditions mêmes de l'ordonnance ou à la signification morale du sujet. Ici, en effet, au lieu des nuances délicates qui auraient pu ne nous donner qu'une représentation subtile et comme une image apaisée à l'excès de la vie, les teintes ont une franchise entière, une énergique précision; au lieu de se dérober en partie ou de se révéler par des demi-mots, le vrai se formule sans détours, sans ambiguïtés d'aucune sorte. Et pourtant, qu'il y a loin de cette fière sincérité aux vulgaires confidences d'un peintre dont la réalité aurait, non pas instruit le goût, mais simplement renseigné les yeux! Certes, en peignant son *OEdipe*, Ingres a

voulu exprimer sous une apparence exacte les muscles et la carnation d'un homme, figurer un corps hâlé par le soleil, des membres habitués à défier la fatigue; mais ce corps, une âme l'habite, et une âme en action comme lui; ces muscles, cette peau bronzée gardent le relief et la couleur de la réalité, sauf à n'en reproduire ni les pauvretés ni les violences. Tout est souple sans agitation, simple sans familiarité, caractéristique sans bizarrerie; en un mot, ici comme dans les œuvres de l'art grec, le style doit sa vigueur et sa noblesse à la véracité savante, à la bonne foi de la pratique autant qu'à l'élévation de la pensée.

L'art grec! Si l'on a pu dire avec raison que Gluck en avait retrouvé les secrets dans son génie, si, en effet, les chants de ce grand maître nous charment comme un écho à travers les âges des chants qu'ont entendus les contemporains ou les héritiers de Terpandre et de Polymneste, ne faut-il pas reconnaître au peintre de l'*OEdipe* le même pouvoir de restituer, dans la langue qui lui est propre, les traditions ensevelies sous les ruines de la civilisation antique? Un peintre né à Athènes il y a vingt-trois siècles aurait-il conçu et exécuté autrement le tableau que nous voyons aujourd'hui? Aurait-il choisi, pour rendre sa pensée, des formes plus naturelles ou plus pures, des moyens d'expression moins compliqués? Se serait-il avisé, par exemple, d'expédients plus dignes de l'art pour faire pressentir le sort réservé à OEdipe

s'il reste court devant l'énigme, et les hideuses dépouilles que la mort a accumulées dans cet antre où le jeune héros à son tour ose s'aventurer? La sinistre beauté du sphinx, le regard oblique qu'il jette à travers les ténèbres comme par un instinct secret de sa défaite, ces ailes qui frémissent, cette griffe avide, déjà suspendue sur sa proie et pourtant condamnée à la clémence, tout, jusqu'aux lignes et à la couleur des rochers servant de fond, a cet accent de simplicité épique, ce caractère à la fois vraisemblable et grandiose qu'il est permis d'attribuer aux monuments anéantis de la peinture grecque, par analogie avec ce qui subsiste des monuments de l'architecture et de la statuaire.

Laissons de côté, au surplus, les hypothèses archéologiques pour prendre des termes de comparaison dans un domaine que nos yeux connaissent, parmi des travaux dont nous pouvons en toute certitude apprécier les formes et l'esprit. Si l'on rapproche le tableau du maître moderne des œuvres que nous ont laissées les maîtres de la renaissance italienne, on ne trouvera pas chez ceux-ci un sentiment plus ferme, un goût pittoresque plus sûr, une science moins pédantesque. Aucun d'eux, aucun, même entre les mieux inspirés, ne désavouerait l'invention de cette scène, les principes et les procédés de ce style. A ne parler que de l'exécution matérielle, il est tels morceaux, — les épaules et les jambes d'OEdipe, par exemple, — que nul pinceau n'eût inscrits

dans de plus purs contours, ni modelés avec plus de finesse; et, comme si le temps avait voulu se faire ici l'auxiliaire de l'art, le travail des années, en étendant sur les chairs une sorte de patine, est venu achever de les assouplir. Heureux chef-d'œuvre auquel l'âge même n'apporte qu'un surcroît de beauté, et qu'il semble parer d'une jeunesse éternelle pour l'honneur de notre école et pour les admirations de l'avenir; mais, avant tout, mâle chef-d'œuvre issu d'une âme profondément convaincue, empreint de cette grandeur, de cette certitude dans les intentions qui n'appartiennent qu'aux productions du génie, et qui nous révèlent l'excellence d'une doctrine morale aussi clairement que la supériorité d'une manière et l'autorité d'un talent!

A l'*OEdipe* peint en 1808 succédèrent, dans le cours des années suivantes, *Jupiter et Thétis* (1811), *Romulus vainqueur d'Acron* (1812), d'autres compositions encore sur des thèmes antiques, parmi lesquelles cette admirable scène que la gravure a popularisée et qui représente Virgile lisant à Auguste et à Octavie le sixième chant de son Énéide : tableau d'une ordonnance et d'un style antiques par excellence, et dont le groupe principal, reproduit par Ingres un peu plus tard sur une nouvelle toile, semble aujourd'hui, dans le musée où il figure, un fragment détaché des murs de Pompeï ou d'Herculanum (1).

(1) Ce groupe, composé seulement des figures à mi-corps d'Auguste, d'Octavie et de Livie, orne, depuis 1867, le Musée royal de Belgique.

Et ce que le peintre faisait ici pour des sujets tirés de la fable ou de l'histoire ancienne, il le recommençait sous des formes différentes, mais avec la même sagacité et la même bonne foi, là où il s'agissait de représenter des scènes plus humbles ou plus voisines des époques modernes. On sait ce qu'était au commencement du siècle la peinture dite de « genre historique », et quelles naïves habitudes de mensonge avaient contractées ceux qui la traitaient. Qu'ils eussent à traduire une légende du moyen âge ou un fait contemporain de la Renaissance, à représenter les héros des croisades ou les courtisans de François Ier, partout et toujours ils se contentaient d'affubler hommes et choses d'une physionomie uniforme, de je ne sais quelles fausses élégances renouvelées des costumes et des décors de théâtre, comme si, depuis le Bas-Empire jusqu'au seizième siècle, le monde entier, immobilisé dans les mêmes mœurs, se fût obstinément coiffé de toques à plumes et logé sous des lambris à trèfles. Ingres est le premier qui ait entrepris d'avoir raison de ces conventions et de ces artifices. Là comme ailleurs, il vengea résolûment la vérité des atteintes que lui avait fait subir l'esprit de routine ou de système; il sut, en restituant tour à tour les caractères propres à chaque époque, à chaque personnage donné, mettre le premier en lumière, sinon en crédit, cette « couleur locale » dont l'école romantique devait bientôt s'attribuer un peu bruyamment la découverte et le monopole. De nombreux

petits tableaux, *Françoise de Rimini* entre autres, l'*Entrée de Charles V*, *Raphaël et la Fornarina*, *Henri IV jouant avec ses enfants*, montrent assez quelles furent sur ce point la clairvoyance de son esprit et la sûreté de son goût.

Cependant les années s'écoulaient sans procurer au peintre la renommée à laquelle il avait droit, sans amener même, tant s'en faut, dans les conditions matérielles de sa vie, un commencement de sécurité. La plupart des tableaux achevés depuis qu'il avait cessé d'être pensionnaire de l'Académie, ceux-là même qui sont aujourd'hui l'orgueil des collections publiques ou particulières, attendaient vainement dans son atelier des acheteurs; ou si par hasard un étranger de passage à Rome venait à acquérir une de ces toiles dédaignées, le marché, conclu pour quelques centaines de francs, demeurait dans le présent aussi peu profitable au vendeur qu'il devait dans l'avenir tourner à l'avantage de l'autre partie : témoin cette grande *Odalisque*, jugée presque sans valeur il y a un demi-siècle, et si bien famée depuis lors qu'on trouvait assez récemment à la céder pour un prix soixante fois supérieur au chiffre d'acquisition primitif. Ingres envoyait-il ses ouvrages aux expositions de Paris : l'accueil qu'ils y recevaient d'ordinaire n'était pas de nature à le dédommager de l'indifférence ou des injustices subies à Rome. Accoutumés de longue main aux statues coloriées que groupait sur la toile l'école académique ou aux gen-

tillesses bourgeoises de la peinture de genre, telle que la pratiquaient Menjaud, Ducis et quelques autres, les regards de la foule se détournaient instinctivement d'un talent si bien fait pour choquer les préjugés ou pour déconcerter les habitudes. Quant aux connaisseurs de profession, quant aux conseillers officiels de l'opinion publique, c'était parmi eux à qui réprouverait avec le plus de rigueur, à qui tournerait le plus ouvertement en ridicule tantôt les malencontreuses audaces « d'un de ces esprits aigus qui, semblables à la chèvre, ne se plaisent que sur des rochers à pic », tantôt ces « déplorables » manies d'archaïsme, ce « goût détestable et gothique, ne tendant à rien moins qu'à faire rétrograder l'art de quatre siècles, à nous reporter à son enfance, à ressusciter la manière de Jean de Bruges (1). »

Tant que dure l'Empire, et pendant les premières années de la Restauration, la critique d'art tout entière ne se lasse pas de répondre sur ce ton, et souvent dans un langage plus regrettable encore, à chaque nouvel effort accompli par le peintre, à chaque témoignage public de sa « sauvage » habileté. Triste unanimité, dira-t-on, persévérance aveugle, dont il ne faudrait, pour l'honneur de notre pays, ni recher-

---

(1) *Le Pausanias français, par un observateur impartial.* (Chaussard.) 2e édition, 1808. — Voyez aussi les étranges jugements sur l'*Odalisque* et sur l'*Angélique délivrée*, portés par Landon et par M. de Kératry dans leurs *Descriptions du Salon de* 1819.

cher de trop près ni produire trop complaisamment les preuves! Soit : encore avions-nous le devoir d'en rappeler quelque chose pour préciser d'autant la force de résistance déployée par Ingres à cette époque, et pour mieux honorer l'inébranlable fierté de son attitude en face des mépris ou des attaques. Viennent maintenant de nouveaux outrages à son talent et de plus dures nécessités, de plus mauvais jours encore dans sa vie; que chez lui la misère soit bien près de succéder à la gêne, ou que ses rares protecteurs eux-mêmes l'exhortent à quelque concession, à la pratique d'un art mieux appropriée aux goûts du temps; moins que jamais il se laissera effrayer par ces menaces ou séduire par de pareils avis. Il est trop bien aguerri pour cela, trop sûr d'avoir raison contre tout le monde, et, comme il le disait énergiquement, « d'avoir plus de courage que ses détracteurs n'auraient de sottise ou les mauvais destins qui le poursuivaient d'entêtement. »

Dans ses lettres, dans les notes qu'il a laissées sur ses études, sur ses travaux, partout on retrouve les témoignages de cette mâle confiance, de cette fermeté et de ces espérances invincibles. « Je compte, écrit-il un jour, sur ma vieillesse; elle me vengera. » Un autre jour, et pour se confirmer dans le respect de ses propres inspirations par un des plus hauts exemples qu'il pût se proposer, il enregistre sans commentaire ce souvenir : « Mozart a dit : J'ai fait mon *Don Juan* pour moi et pour trois de mes amis »,

— de même qu'il écrira un peu plus tard : « Je ne suis pas inquiet de ce qui adviendra de mes compositions, disait Beethoven, parce que je sais que dans mon art Dieu est plus près de moi que des autres hommes. » Toute proportion gardée entre lui et les deux incomparables maîtres, Ingres aussi avait le droit de ne travailler que pour soi et d'entendre déjà dans le secret de son cœur, de pressentir au delà des injustices présentes, la voix divine qui apprend à les supporter et la voix de l'avenir qui les confond.

En attendant, il fallait vivre, et, pour subvenir à des besoins de plus en plus impérieux, se résigner, non pas à renier sa religion esthétique, — Ingres serait mort de faim plutôt que d'acheter le succès à ce prix, — mais à accepter certaines tâches que l'artiste de son plein gré n'aurait assurément pas recherchées. Comment, par exemple, la pensée lui serait-elle spontanément venue de choisir un aussi triste héros que le duc d'Albe, et surtout de représenter le terrible gouverneur des Pays-Bas trônant dans une église, au moment où il va recevoir des mains de l'archevêque de Malines les présents bénits qui récompenseront ses cruautés ? Pour que ce pinceau ami des nobles sujets entreprît de traiter celui-ci, il avait dû obéir à de bien pressantes exigences; encore tomba-t-il, avant la fin, des doigts honnêtes qui le tenaient. Ingres n'eut ensuite la tentation de le reprendre que pour tirer en quelque sorte la moralité du fait qu'on l'avait condamné à retracer. « J'étais forcé par la

nécessité, écrit-il dans son *Journal,* de peindre un pareil tableau : Dieu a voulu qu'il restât en ébauche. Cependant l'idée de le terminer me revint, mais en introduisant dans cette scène tous les démons figurant à côté de cet horrible homme..... Alors, pour purifier et venger ce qui est à jamais sacré, j'aurais fait un groupe d'anges s'élançant vers les voûtes de la basilique et emportant le saint viatique. » Les descendants du duc d'Albe, qui, en commandant le tableau, avaient entendu le dédier à la gloire de leur aïeul, ne se seraient pas tenus pour fort satisfaits sans doute de cette manière d'interpréter les choses. En tout cas, l'équité historique y eût trouvé son compte aussi bien que la conscience du peintre, et l'œuvre, au lieu de n'offrir aux regards qu'un procès-verbal inutile, se fût élevée pour l'esprit à la hauteur d'un acte de justice, à la dignité d'un enseignement.

Pour Ingres, toutefois, les occasions ne se présentaient guère d'avoir à reviser ainsi les éléments d'un sujet de tableau proposé par autrui. Le plus souvent c'étaient les propositions mêmes qui faisaient défaut, et si bien que le peintre d'*OEdipe,* réduit à la condition de dessinateur de petits portraits, n'obtenait qu'à ce titre une sorte de crédit auprès des étrangers venus à Rome. Encore, pour se mettre en faveur et se procurer de ce côté quelques ressources, lui avait-il fallu d'abord la protection d'un domestique de place, qui, moyennant le prélèvement d'un écu

sur le prix de chaque dessin (1), se chargeait de recommander Ingres à ses propres clients. Malheureusement pour ceux-ci, il ne les accompagnait pas toujours à l'heure des pourparlers directs, et alors, faute d'avoir su ménager les justes susceptibilités de l'artiste, on s'exposait à recevoir de lui un accueil fort différent de l'humilité ou des empressements qu'on s'était attendu peut-être à rencontrer. « Est-ce ici que demeure le dessinateur de portraits? » lui demande en s'arrêtant sur le seuil quelqu'un qui venait prendre jour pour une séance. « Non, monsieur, répond Ingres, celui qui demeure ici est un peintre. » Et, cela dit, il ferme vaillamment sa porte à une visite qui, en s'annonçant en d'autres termes, aurait été saluée par lui comme un bienfait. Blâme qui voudra cet orgueil, aussi incapable de se dérober sous le respect humain que de fléchir devant l'adversité : nous ne savons y voir, quant à nous, que l'imprudence tout au plus d'une âme forte, et en tout cas une imprudence généreuse, puisqu'elle n'aventure ou ne sacrifie que les intérêts de celui qui la commet.

(1) Ce prix avait été fixé à huit écus (quarante-deux francs à peu près) pour un portrait en buste, à douze écus pour un portrait en pied. On sait quels chefs-d'œuvre ont été successivement livrés par Ingres en échange de ces modiques sommes et quels autres chefs-d'œuvre, aussi nombreux pour le moins, il a exécutés, à titre gratuit, d'après ses confrères ou ses amis. Ingres, vers la fin de sa vie, évaluait à plus de trois cents les portraits qu'il avait dessinés à partir des premières années de son séjour à Rome, et au chiffre de huit mille francs tout au plus l'ensemble des ressources que ses travaux en ce genre avaient pu lui procurer.

Ingres trouvait d'ailleurs dans la courageuse femme à laquelle il avait donné son nom un complice de ses résistances en face du malheur ou de l'oubli, comme il devait plus tard trouver dans un second mariage une sollicitude aussi tendre pour sa glorieuse vieillesse et le même dévouement à ce nom qu'il avait illustré (1). Les plus récents de ces souvenirs, il est vrai, ne sauraient appartenir encore au public. Le respect même qu'ils inspirent aux témoins des dernières années de M. Ingres commande presque le silence sur les soins dont elles ont été entourées ; mais des souvenirs plus lointains n'imposent pas une aussi stricte réserve : l'insistance sur les détails intimes ne court plus ici le risque de ressembler à une indiscrétion.

Les années que madame Ingres avait passées à Rome depuis qu'elle était venue de France, en 1813, s'y marier sur la foi d'engagements pris par des amis communs, ces années difficiles et déjà longues ne semblaient présager pour celles qui allaient suivre qu'une nouvelle succession d'inquiétudes et de privations. Il fallait que le pauvre ménage se résignât à continuer sur place l'épreuve si vainement tentée jusqu'alors : ou bien, s'il y avait ailleurs quelque chance de meil-

---

(1) Veuf de sa première femme, née Madeleine Chapelle, qu'il avait épousée le 4 décembre 1813 et qu'il perdit le 27 juillet 1849, Ingres épousa en secondes noces, le 15 avril 1852, mademoiselle Delphine Ramel, de la famille d'un de ses plus anciens et de ses plus intimes amis, M. Marcotte.

leure fortune, il était temps d'abandonner pour elle une situation de plus en plus incertaine. Le manque des ressources nécessaires pour un long voyage, la crainte de se retrouver, au bout de quatorze ans, presque aussi inconnu, aussi peu recommandé par le succès qu'on l'était à l'époque du départ, tout interdisait la pensée d'un retour en France; mais, sans s'aventurer si loin, sans même quitter l'Italie, on pouvait essayer d'une autre vie que l'existence menée à Rome et d'un séjour moins dispendieux que celui de Paris. Ingres et sa femme vinrent donc en 1820 s'établir à Florence, où, jusqu'au jour éloigné de quatre ans encore qui devait récompenser tant d'efforts, tant de luttes par une première victoire, ils n'allaient rencontrer qu'une indifférence plus pénible et des difficultés plus graves que jamais.

Le nouveau milieu choisi n'était en effet rien moins que favorable à un artiste en guerre ouverte avec le faux esprit académique, à un franc ennemi des conventions et des abus que, sous prétexte de *purismo,* les imitateurs ultramontains de David travaillaient alors à faire prévaloir. En se fixant à Florence, Ingres trouvait sans doute dans les monuments du passé la confirmation de ses propres doctrines et de puissants encouragements pour sa manière de les mettre en pratique; mais en regard de ces grands exemples, il trouvait aussi les fâcheux succès de M. Benvenuti et des siens. Le moyen d'acquérir quelque crédit auprès de gens plus qu'à demi convertis déjà par de pareils réforma-

teurs ! et comment ceux-ci de leur côté laisseraient-ils impunément se produire un talent tendant par le fait à déconsidérer leur trompeuse habileté? Aussi les résistances intéressées ne manquèrent-elles pas plus que les erreurs naïves de l'opinion.

Seul parmi les artistes florentins, un homme, mieux inspiré d'ailleurs pour son propre compte et à tous égards plus digne de son origine qu'aucun d'eux, le sculpteur Bartolini, rendait hautement justice au mérite du peintre français. Il avait été autrefois, nous l'avons dit, le condisciple d'Ingres dans l'atelier de David, et l'estime que dès le début il professait pour lui s'était accrue depuis lors en proportion des preuves de talent successivement fournies. En voyant arriver à Florence son ancien camarade, Bartolini s'était promis de tirer parti de sa présence pour déterminer dans la peinture une réforme analogue à celle qu'il poursuivait lui-même dans le domaine de la statuaire, ou tout au moins de provoquer la lutte entre le nouveau venu et ceux qui se prélassaient sans droit au premier rang. Par malheur, Bartolini avait en cela consulté ses désirs plutôt que les moyens d'action dont il pouvait disposer. Encore dépourvu à cette époque d'influence personnelle, fort mal vu des prétendus maîtres contemporains qu'il ne ménageait pas plus dans ses propos qu'il ne les respectait, eux et leurs exemples, dans ses œuvres, il dépensa en réalité pour la cause de son ami un zèle à peu près inutile. Peut-être le résultat le plus clair des démar-

ches tentées par Bartolini est-il le beau portrait du statuaire, qu'Ingres peignit alors en souvenir de tant de bon vouloir, comme une autre toile admirable, le portrait de *Madame Leblanc*, rappelle et récompense aujourd'hui l'intérêt affectueux témoigné au peintre pendant ces cruels moments par une famille française établie à Florence (1).

Aussi à court de travail pour son pinceau qu'aux plus mauvais temps de son séjour à Rome, condamné même de ce côté à une inaction presque complète, Ingres, pour vivre et pour faire vivre sa femme, se trouvait donc obligé de nouveau de recourir à son crayon : ressource bien précaire toutefois, bien insuffisante, car ici les occasions de dessiner de petits portraits ne se présentaient pas comme à Rome, où elles résultaient de l'affluence des étrangers. Il fallait se contenter des tâches que procurait de temps à autre soit la bienveillance personnelle du ministre d'Autriche, soit l'amitié ou la libéralité bien inspirée assurément de quelque compatriote. Lorsqu'on voit aujourd'hui les admirables dessins qu'il était possible alors d'acquérir pour quelques écus, on se demande comment il ne s'est pas rençontré plus de gens

(1) Il n'y a que justice à ajouter ici le nom de M. le comte Amédée de Pastoret aux noms des rares personnes dont l'amitié ou les encouragements adoucirent pour Ingres les rigueurs de ce séjour à Florence. Chargé dès 1820, par M. de Pastoret, de peindre le petit tableau qui représente l'*Entrée de Charles V à Paris,* Ingres dut un peu plus tard à l'intervention officieuse du même protecteur la commande par l'administration des beaux-arts en France du *Vœu de Louis XIII.*

pour profiter d'une pareille bonne fortune, comment il arrivait au dessinateur de chômer non de parti pris, mais faute de modèles. Rien de plus étrange en effet, et pourtant il y eut un jour où la besogne qui lui avait manqué si souvent ne vint s'offrir à lui que trop abondante et pour trop longtemps assurée.

Un Anglais de qui Ingres avait dessiné le portrait s'était mis en tête de réunir, tracées par le même crayon, les images des divers membres de sa famille, de ses amis, de tous ceux qui à quelque titre, à quelque degré que ce fût, intéressaient sa tendresse ou ses souvenirs. Pour cela, il proposait à l'artiste de l'emmener en Angleterre, d'affermer en quelque sorte son talent pendant deux années, au bout desquelles une somme importante, garantie d'avance par un contrat, permettrait à ce talent de reprendre sa liberté et de s'employer à sa guise. Ingres était bien près de consentir : sa femme n'hésita point à refuser. Matériellement avantageux, le marché avait à ses yeux cet inconvénient bien autrement considérable d'amoindrir l'autorité morale de celui qui l'aurait accepté, de lui interdire momentanément toute entreprise plus digne de lui, tout espoir de réussite prochaine dans la sphère où il lui appartenait principalement d'agir. C'était assez pour couper court à la négociation entamée : aussi madame Ingres s'empressa-t-elle de la rompre. Or, quand on songe que celle qui portait si haut devant autrui l'orgueil d'un nom qu'elle sentait promis à la gloire, que cette

même femme si prompte en pareil cas à la suscepti bilité et aux dédains, descendait dans le secret de sa vie domestique aux occupations les plus humbles, aux plus pénibles soins; quand on se souvient par exemple que, faute de pouvoir en payer la façon, elle taillait et cousait de ses mains les habits de son mari, que, pour augmenter d'autant la petite somme destinée à l'achat des couleurs et des toiles, il lui fallait chaque jour diminuer quelque chose sur le prix du frugal repas qu'elle préparait elle-même, — le respect pour une aussi ferme confiance dans un talent encore méconnu s'accroît du sentiment qu'inspire tant de désintéressement personnel. Madame Ingres n'a pas seulement suivi dans la voie des épreuves et des sacrifices le grand artiste qui l'avait associée à son sort; elle y a marché côte à côte avec lui, elle l'y a devancé quelquefois pour le préserver d'un péril ou pour l'encourager par ses propres exemples. Le moins qu'on puisse dire d'elle, c'est que par la clairvoyante énergie de son cœur, par la seule force de ses instincts, elle éleva le dévouement au niveau d'une vertu de l'intelligence, comme à force d'abnégation elle sut, dans l'extérieur de sa vie, relever et presque ennoblir des habitudes modestes peut-être jusqu'à l'excès de la simplicité.

Bien lui prit, au reste, de n'avoir ni désespéré ni douté. Dans cette ville de Florence, si inhospitalière jusque-là pour le talent du maître, malgré tant d'obstacles, de déceptions et de retards, le moment était

venu où une œuvre d'un éclatant mérite allait enfin avoir raison des injustices subies sur place aussi bien que des injustices ou des oublis du dehors. Encore une dernière lutte, encore quelques mois d'obscurs efforts et de privations, et Ingres, désormais à l'abri du besoin, prenait, pour ne plus la perdre, possession de la renommée. Bientôt les applaudissements qui avaient accueilli à Florence l'apparition du *Vœu de Louis XIII* se renouvelaient à l'Exposition de Paris, et l'auteur de ce noble ouvrage, hier exilé, pauvre, à peu près ignoré, rentrait presque en triomphateur dans son pays, où un avenir prochain lui réservait des succès plus brillants encore et des tâches mieux appropriées aux inclinations de son talent.

III

Le *Vœu de Louis XIII* marque donc, à vrai dire, dans la carrière d'Ingres le point de départ, j'entends la première victoire publique du maître, le premier grand succès obtenu. Ingres, à cette époque (1824), avait atteint déjà, dépassé même l'âge de quarante ans; il avait produit, sans compter ses *portraits*, bon nombre des tableaux qui devaient un jour honorer le plus sûrement son talent et son nom; mais, sauf la sympathie de quelques jeunes peintres insurgés à leur manière contre le despotisme académique, sauf l'attention et les éloges accordés à ses ouvrages par plusieurs des élèves de Guérin, par Eugène Delacroix

et Scheffer en particulier, il n'avait rencontré encore dans son pays que l'indifférence ou le dédain. Une fois seulement, lorsque la *Chapelle Sixtine* avait paru au Salon de 1814, on s'était un peu départi de ces rigueurs envers un homme que la critique du temps jugeait d'ailleurs, pour ce fait, capable de « devenir un peintre de genre agréable ». Pour tout le reste, qu'il s'agît à ce même Salon de *Don Pedro de Tolède*, ou, aux Expositions suivantes, de l'*Odalisque*, du *Maréchal de Berwick* et de l'*Entrée de Charles V à Paris*, la foule ne s'en occupait guère, et les connaisseurs attitrés s'en moquaient. Il est sans exemple, au moins dans notre école, qu'un grand peintre ait été aussi longtemps méconnu, et qu'une vie destinée à s'achever au milieu des respects unanimes se soit continuée presque jusqu'à la limite d'un demi-siècle sans autre récompense que l'estime de quelques esprits indépendants ou les encouragements obscurs de quelques amis. Poussin, Prud'hon lui-même, si tardive qu'ait été sa renommée, Poussin et Prud'hon ne s'étaient pas vus condamnés à de pareils ajournements. Quant à Lesueur, à Lebrun, à David et à ses principaux élèves, tous avaient conquis une haute situation et maîtrisé l'opinion publique bien avant l'âge où le peintre du *Vœu de Louis XIII* semblait pour la première fois produire ses titres et mériter un commencement de réputation.

Quoi qu'il en soit, les méprises venaient de cesser. Le *Vœu de Louis XIII*, exposé au Salon de 1824,

n'avait trouvé que des admirateurs ou tout au moins des juges bienveillants, même dans le camp des artistes les plus dévoués à la cause du pur *classicisme*, même parmi les écrivains les plus habitués à confiner le talent des peintres et les devoirs de la peinture dans la stricte imitation de la manière de David. A l'exemple de Paris, la ville de Montauban s'émut de l'apparition d'une œuvre dont le succès d'ailleurs l'intéressait si directement, et lorsque Ingres, après une absence de trente ans, se retrouva dans ces murs qu'avait connus son enfance, il y fut reçu avec les empressements et les hommages dus à un homme désormais célèbre. Ce fut la seule fois, au reste, qu'il revit sa ville natale, bien que jusqu'à la fin il eût gardé pour elle un attachement très-vif et qu'il eût même songé quelquefois à aller y passer les dernières années de sa vieillesse (1). Ingres a voulu du moins qu'après lui

(1) En 1838, il écrivait à l'un de ses plus chers amis, M. Gilibert : « Souvent dégoûté de tout, attristé, ulcéré, souvent j'ai pensé à Montauban, à y aller vieillir auprès de toi, de nos amis!... Nous en faisons avec ma bonne femme de petits châteaux en Espagne qui nous rendent heureux. Là, me revoir une bonne fois, sans bruit, réhabitant de notre jolie ville, jouir de son beau climat et de tout ce que la nature y prodigue! » Et, un peu plus tard, en 1843 : « Envoie-moi donc quelques croquis d'un pays qui m'est si cher et dont je suis proscrit! Ma bonne femme et moi nous faisons bien souvent le projet d'y aller faire une apparition. Nous avons pensé à descendre d'abord chez toi, à la campagne, et moi, incognito, avec des moustaches s'il le faut, aller à quatre heures du matin visiter les lieux si chers de notre enfance. » — Si sincères toutefois que fussent ces désirs au moment où il les exprimait, Ingres en revenait bien vite à reconnaître qu'il lui serait impos-

quelques-uns de ses tableaux, ses nombreuses *études* et tous les objets d'art qu'il possédait fussent réunis dans l'hôtel de ville de Montauban pour y perpétuer le souvenir de son origine et les traditions de sa gloire; il a voulu que le tout, légué par lui, eût sa place dans les salles de cet ancien palais épiscopal dont son père avait autrefois sculpté les lambris, où, sous le règne de Louis XVI, il avait été lui-même accueilli avec bonté par l'évêque, M. de Breteuil. Ainsi le *Jésus au milieu des docteurs*, une des dernières œuvres du maître, est venu orner le salon où, près de quatre-vingts ans auparavant, celui qui devait un jour signer cette toile de son nom illustre avait été complimenté sur son talent naissant de musicien (1); ainsi les travaux successifs résumant cette vie si bien remplie ont été rejoindre là où elle ne s'est pas écoulée ce qui subsiste de ses premières promesses et des souvenirs lointains de ses débuts.

L'*Apothéose d'Homère*, peinte en 1827 pour la décoration d'une des salles du musée Charles X, vint mettre le sceau à la réputation d'Ingres et démontrer

---

sible de s'accommoder de la vie de province, et, comme il l'écrivait à un autre de ses amis au retour d'une petite excursion en Normandie, « qu'il n'y avait pour lui, malgré la terrible vie de Paris, que Paris d'habitable ou l'Italie. » Voir à l'*Appendice* (M) une lettre à M. Marcotte, en date du 28 juillet 1850.

(1) Ingres aimait à se rappeler les applaudissements que lui avait valus, en 1788, certain air de *la Fausse Magie* chanté un soir devant l'évêque, entouré des officiers de sa maison. Pour que la compagnie ne perdît rien du spectacle, on avait placé le petit chanteur debout sur un haut tabouret.

avec plus d'éclat encore que le *Vœu de Louis XIII* la rare élévation de son talent. Nous nous bornerons à rappeler le fait. Il semblerait aussi superflu de louer aujourd'hui une œuvre consacrée par l'admiration de tous qu'il serait inutile de la décrire. Qui ne connaît, qui n'a présente à l'esprit cette noble scène? Qui ne sait que dans aucun tableau appartenant à notre école, l'imitation de la majesté antique n'apparaît moins qu'ici entachée de pédantisme, ni la fermeté du style moins voisine de la sécheresse? Notre école n'avait rien produit de pareil, avons-nous dit : oui, si l'on considère dans l'*Apothéose d'Homère* la beauté souveraine de l'exécution, cet incomparable mélange d'ampleur et de finesse; mais, au point de vue de la composition, de l'interprétation morale du sujet, on trouverait dans l'art de notre pays, comme dans notre littérature, des précédents à cette faculté de s'approprier pleinement les sentiments et les inspirations antiques. Bien plus, c'est là surtout, c'est uniquement là qu'il faudrait les chercher. En ressuscitant ainsi l'esprit et les mœurs d'un passé dont tant de siècles nous séparent, Ingres ne faisait que continuer une des traditions, qu'exploiter à sa manière un des priviléges du génie national. Il renouvelait les fécondes tentatives d'André Chénier dans le domaine de la poésie, ou celles que dans la peinture même d'autres maîtres français avaient accomplies avant lui. Avec des formes plus pures et une expression du beau à la fois plus aisée et plus pénétrante, l'*Apo-*

théose d'Homère appartient par le fond des intentions à la même famille que le *Testament d'Eudamidas*, de Poussin, et que la *Mort de Socrate*, de David. Des œuvres aussi savamment, aussi profondément pensées, ne se rencontreraient certainement pas ailleurs, et l'honneur n'est pas médiocre pour l'école française d'avoir légué au monde les trois compositions les plus fortes, les plus véritablement antiques que les souvenirs de l'ancienne Grèce aient inspirées à l'art moderne.

En achevant d'assurer au maître une place à côté des peintres les plus renommés de l'époque, le succès d'*Homère* avait eu cet autre résultat de peupler l'atelier d'Ingres de nombreux élèves et d'ajouter par conséquent l'influence d'un chef d'école au crédit d'un homme si bien recommandé par ses œuvres auprès du public. Déjà, peu après son retour d'Italie et son élection à l'Institut (1825), Ingres s'était décidé à entreprendre l'éducation de quelques jeunes artistes, de M. Amaury-Duval entre autres, le seul survivant aujourd'hui de ces premiers disciples. Toutefois il n'y avait là encore qu'un moyen d'action et d'enseignement trop limité pour intéresser fort sérieusement l'avenir de l'art national. Une plus vaste perspective s'ouvrait devant lui. Le moment et l'occasion étaient venus pour le maître d'initier ou de convertir à sa doctrine beaucoup de ceux qui dans quelques années seraient appelés à leur tour à diriger le goût public : il lui appartenait, non pas de susciter de grands artistes, — Dieu seul est en possession de ce secret, —

mais d'instruire des intelligences studieuses, de développer ou de prémunir des talents, d'élever en un mot le niveau de l'art contemporain ou d'en consolider l'édifice en l'étayant de principes sûrs et de solides traditions. On sait avec quel succès Ingres s'acquitta de cette tâche pendant les années malheureusement trop courtes qu'il y consacra, et quel utile empire il exerça non-seulement sur Hippolyte Flandrin, sur M. Lehmann, sur Théodore Chassériau à son meilleur moment, sur quelques autres encore parmi ses élèves les plus éminents, mais aussi sur la plupart de ceux qui, à l'époque où nous sommes, protestent dans la peinture murale ou dans la peinture de portrait contre les vulgaires entreprises du métier. — Hélas! ces protestations seraient autrement nombreuses, autrement efficaces, et les périls qui les provoquent bien moins menaçants, si au lieu de remplir durant huit années à peu près ses fonctions de professeur, Ingres les avait continuées au delà de cette courte période. Puisqu'il réussit en si peu de temps à former un nombre considérable de talents sérieux, à les aguerrir pour le reste de leur vie contre les menues séductions de l'esprit ou de la pratique, qu'eût-ce été, si l'on suppose le maître gardant jusqu'au bout son rôle et exerçant pendant trente ans encore son autorité! On peut dire sans exagération que de sa retraite prématurée datent dans notre école l'abaissement progressif des tendances et des œuvres, l'incertitude des doctrines et l'impuis-

sance, même chez les mieux intentionnés, de suppléer au néant de l'éducation première ou de corriger les souvenirs d'un enseignement défectueux. En s'isolant ainsi bien avant l'heure, Ingres, il faut l'avouer, a donc eu le tort de méconnaître une partie nécessaire de sa mission; il s'est, par exception, dérobé à un devoir. Ni le soin de son propre repos, ni les défections, l'ingratitude même, comme il disait (1), de quelques-uns de ses élèves, ne suffisaient pour justifier une pareille résolution et pour ôter d'avance à la génération qui allait suivre le droit d'éprouver les regrets que nous exprimons aujourd'hui. — Mais revenons au temps où le maître, loin de concevoir la pensée d'une abdication, ne songeait encore qu'à élargir le cercle de son influence et à user libéralement de son pouvoir.

Les enseignements d'Ingres, à l'époque où il les répandait par l'exemple direct et par la parole

---

(1) Ingres écrivait de Rome, en 1836, à M. Gatteaux, avec plus de mauvaise humeur au fond que de justice envers les autres et envers lui-même : « Vous me parlez de réputation à continuer à l'avenir dans des élèves, et, aujourd'hui, dans les pensionnaires soumis à ma direction. Quant aux premiers, il y a longtemps que j'en suis justement dégoûté. Imbécile que j'ai été! Je me suis dépouillé de mon talent pour les en revêtir, j'y ai peut-être perdu une partie de ma santé, et, pour quelques bons (comme les hommes d'ailleurs supportent les bienfaits et la reconnaissance), j'ai fait d'horribles ingrats. Quant aux seconds, je fais ici le bien par conscience et par état, mais nullement par inclination... Soyez tranquille cependant. L'habitude de bien parler de mon art, mes principes sûrs, mes doctrines sévères, amèneront naturellement le bien que vous attendez de moi. Soyez content : je crois être assez bien compris, assez bien secondé, et cela sans le moindre effort. »

(1827-1834), n'étaient pas seulement sains et hautement profitables en eux-mêmes. A ce mérite intrinsèque se joignait celui qu'ils empruntaient des circonstances, et l'on n'en apprécierait qu'incomplétement les bienfaits si l'on ne tenait compte des luttes engagées alors, des partis contraires qui se disputaient le champ de l'art français. D'un côté, ce qui subsistait des traditions académiques représentées dans la pratique par les derniers disciples de David et dans la théorie par Gros, uniquement préoccupé à cette époque du désir d'expier, par ce qu'il appelait « le pur enseignement classique », l'indépendance de ses premiers actes et les anciennes hardiesses de son génie; de l'autre côté, les volontaires ou les chevaliers errants de la nouvelle école, les esprits débarrassés des préjugés mais flottant entre toutes les croyances, impatients de la tyrannie jusqu'à l'affranchissement de toute règle. Quoi de plus opportun dès lors qu'une doctrine qui, en désabusant les jeunes artistes de la routine, les préserverait en même temps des entraînements opposés, des aventures? Quel meilleur moyen pour rétablir la concorde et ramener l'école à une foi commune sans lui interdire l'espoir des conquêtes partielles et des progrès, que de montrer ce qu'il peut y avoir d'idéal dans le réel et de vrai dans l'art le plus raffiné, que de prescrire à la fois le respect des grands exemples fournis par la peinture ou par la statuaire et l'étude directe, sincère, continuelle de la forme vivante?

Nous avons eu déjà l'occasion de le rappeler ailleurs, les monuments de l'antiquité et de la renaissance envisagés en face, sans les détours de l'esprit systématique, — la nature expliquée par ces commentaires admirables, mais avant tout franchement et ingénument sentie, —le dédain des recettes et le culte des hautes traditions, la haine des réalités vulgaires et la passion des vérités caractéristiques, — tels étaient les principes sur lesquels Ingres avait fondé son enseignement : enseignement tout contraire, on le voit, à celui qu'entendaient maintenir les apôtres de la vieille méthode, dangereux même aux yeux de quelques-uns parce qu'il tendait, disaient-ils, à déconsidérer la beauté idéale et à installer dans l'art la bizarrerie sous prétexte de franchise : principes aussi opposés pour le moins à l'évangile romantique, qui faisait, comme on sait, assez bon marché de la correction ou de l'élégance des formes pour attribuer une importance principale à l'élément dramatique et au coloris.

La place à part qu'Ingres avait conquise comme peintre en même temps novateur et défenseur des règles, il la gardait donc comme chef d'école, comme précepteur des jeunes talents qu'il fallait, à ce moment de crise, isoler jusqu'à un certain point des deux partis en lutte et fortifier pour la résistance, tout en les stimulant au progrès. De là, il est vrai, de la part du maître quelque intolérance apparente dans les jugements portés sur les affaires du dehors,

quelque semblant de despotisme dans le régime intérieur auquel il soumettait ses élèves; de là aussi, dans les termes, certaines exagérations, certaines contradictions même, justifiées en réalité par la diversité des erreurs individuelles, des défauts qu'il s'agissait de combattre un à un. Impatienté, par exemple, de voir tel de ses élèves reproduire avec roideur les formes du modèle, Ingres pouvait s'écrier un jour : « Mais remarquez donc qu'il n'y a que des lignes courbes dans la nature », — sauf à proclamer, quelques jours plus tard, et en face d'un procédé de dessin tout contraire, que dans cette même nature « ce qui prédomine, ce sont les lignes droites, les grandes et belles lignes droites ». Ingres, le cas échéant, exagérait ainsi le correctif en raison de l'abus technique ou, comme il le disait lui-même dans un sens plus général, « la dose d'antidote en proportion du poison insinué de longue main dans les veines de notre école »; au fond, il restait invariablement fidèle à ses croyances, à sa doctrine, à l'unité des principes qu'il avait entrepris de faire prévaloir. Si, pour accélérer la réforme voulue, il le prenait parfois sur un ton moins persuasif qu'impérieux, si, au risque de paraître se démentir, il exigeait de l'un la confiance dans un fait qu'il venait de nier à peu près devant l'autre, — le tout, approprié aux besoins de chacun, n'intéressait que les moyens d'action, sans entamer l'autorité théorique des choses, sans rien altérer ni compromettre, au point de vue des vérités générales,

des conditions prescrites à l'art et des devoirs qui lui sont imposés.

A quoi bon insister au surplus? Pourquoi essayerions-nous à nos propres risques de résumer la doctrine du maître, à côté des pages qui en exposent authentiquement les principes et nous en rendent le texte original? Quelques-unes des paroles mêmes d'Ingres, pieusement recueillies au moment où elles venaient d'être prononcées et que nous avons reproduites à notre tour dans ce volume, quelques-uns de ses préceptes sténographiés pour ainsi dire par ceux à qui il les adressait, en apprendront plus à cet égard que toutes les phrases après coup, et mettront en relief avec une autorité sans réplique ce que de longues dissertations arriveraient tout au plus à faire pressentir.

Tandis qu'Ingres travaillait ainsi à convaincre les jeunes artistes par la vigueur de son langage et la puissance de son enseignement, il poursuivait aussi l'exécution de l'œuvre qui, dans sa pensée, devait avoir sur l'opinion une action décisive. Le *Martyre de saint Symphorien*, commencé peu après l'achèvement de l'*Apothéose d'Homère*, allait bientôt être terminé : on en parlait d'avance comme d'un tableau plus important qu'aucun des ouvrages précédents du maître et destiné à un succès plus vaste encore. Ingres lui-même, arrivé au bout de sa tâche, comptait sur une pleine victoire, sur le triomphe éclatant des doctrines qu'il avait entendu cette fois résumer et

définir de manière, disait-il, « à trancher la question ». L'accueil fait au *Saint Symphorien* ne répondit que très-incomplétement à cette attente. Mal compris par la critique et par la foule, qui ne surent guère y voir l'une et l'autre qu'un encombrement de lignes et de formes tourmentées, ce tableau, ce « maître tableau », comme Ingres l'appelait encore à trente ans d'intervalle avec un mélange de ressentiment et de légitime orgueil, n'excita, même chez les artistes, qu'une surprise voisine du désappointement ou tout au plus qu'une admiration inquiète. Sauf les élèves d'Ingres et un petit nombre de peintres au premier rang desquels Decamps n'hésitait pas à se montrer, personne n'osa se compromettre ouvertement; personne ne fut bien sûr de ne pas se tromper en reconnaissant dans la robuste majesté de ce style tout autre chose que de l'emphase, dans la grandeur même des fautes çà et là commises la marque et la preuve d'un grand esprit, d'un talent capable, comme tous les talents supérieurs, d'erreurs excessives aussi bien que de hauts faits exceptionnels. Bref, il y eut là pour Ingres un véritable insuccès, dont il eut le tort d'ailleurs de s'émouvoir beaucoup trop, et surtout de se venger avec une persistance qui devait tourner non-seulement au détriment de sa popularité personnelle, mais au préjudice même de notre école et de ses progrès.

En jurant de ne plus reparaître au Salon, — serment trop bien tenu, puisque, à l'exception de l'Expo-

sition universelle de 1855, aucune exposition ouverte par l'État ne s'enrichit plus de ses œuvres, — Ingres laissait le champ libre aux talents médiocres ou aux faux talents, dont il lui aurait appartenu de faire justice. En outre, il privait d'encouragements et de secours les talents de bonne volonté ou les esprits encore incertains, ceux qui à demi séduits par les sophismes, à demi attirés vers la vérité, n'attendaient peut-être pour être persuadés tout à fait qu'une occasion et l'empire d'un grand exemple. Qui peut dire l'influence qu'Ingres aurait exercée sur l'école française et sur le goût public, si, au lieu de demeurer pendant plus d'un quart de siècle éloigné du théâtre des luttes, il y était revenu d'année en année pour défendre le bon droit et punir les usurpations ou les jactances, pour faire, sous les regards de tous, acte de chef et de maître, comme il en avait le pouvoir et le devoir? Cette retraite fut à notre avis un malheur et une faute : malheur d'autant plus regrettable qu'il coïncida au début avec la clôture de l'atelier où tant de nouveaux élèves auraient pu, après ceux qui les y avaient précédés, recevoir des leçons dont dépendaient en grande partie le sort futur et l'honneur de l'art national. Non content de se venger du public parisien en lui dérobant à l'avenir ses travaux, le peintre de *Saint Symphorien* avait voulu, dans le présent, isoler jusqu'à sa personne de tout commerce avec ce Paris où il ne comptait plus, disait-il, que des ennemis; et vers la fin de 1834 il se mettait en

route pour aller remplacer à Rome Horace Vernet dans les fonctions de directeur de l'Académie de France.

Si, en reprenant le chemin de cette ville où il avait vécu autrefois pauvre et méconnu, Ingres avait emporté le souvenir d'un récent succès obtenu dans son pays, s'il était rentré à la villa Médicis consacré en quelque sorte par le triomphe qu'il se promettait encore peu de mois auparavant, il y aurait eu pour lui un plein dédommagement aux épreuves d'un autre temps et comme une glorieuse contre-partie des anciennes injustices; mais, après l'échec qu'il venait de subir et dont il s'exagérait la portée, Ingres revenait à Rome en mécontent, presque en fugitif; malgré le titre dont il était revêtu, malgré la satisfaction qu'il croyait éprouver à se sentir loin de la France, il souffrait à la fois par tout ce qu'il laissait derrière lui et par la dignité incomplète à ses yeux de l'existence qu'il était venu chercher en Italie. Il en fut à peu près ainsi tant que durèrent ses fonctions de directeur de l'Académie (1). Partagé entre le besoin de produire et la crainte de s'exposer à de nouvelles offenses s'il appelait la lumière sur ses travaux, tantôt préoccupé de l'oubli où il se supposait tombé, tantôt irrité contre ceux de ses amis qui pouvaient concevoir la pensée d'un danger quelconque pour sa renommée, Ingres avait beau faire, il ne réussissait

(1) Voyez à la suite de cette Notice le chapitre intitulé : *Ingres peint par lui-même.*

pas mieux à se désintéresser, à se distraire des souvenirs de la France qu'à s'accommoder de son volontaire exil. Les lettres qu'il adressait alors à un artiste qui fut jusqu'à la fin le conseiller le plus affectueux et le plus fidèle compagnon de sa vie, laissent deviner ce malaise intime, et sous la fierté du langage ces secrètes inquiétudes de l'esprit. « Vous me parlez, écrivait Ingres à M. Gatteaux, de mon exemple, de ce que je dois faire pour reprendre à Paris la place qui m'appartient. L'ai-je donc perdue, cette place? Les ouvrages qui constituent l'homme ne se perdent pas, et je me trouve, moi, assez bien de réputation et de position. Je ne veux plus rien, je ne demande plus rien. Le jour où j'ai quitté Paris, j'ai rompu pour jamais tout pacte avec ce qui pourrait le moins du monde me rapprocher du public. Je ne suis plus peintre que pour moi, je peindrai ou je ne peindrai pas, je m'appartiens enfin, et je ne veux appartenir qu'à moi. Rien ne peut m'enlever cette situation, que j'ai acquise, Dieu merci, à la pointe de l'épée. »

Ingres, fort heureusement, même pendant cette période de prétendu égoïsme, ne fut pas « peintre que pour lui ». Non-seulement il envoya successivement, pendant les six années de son séjour à Rome, ou il rapporta lui-même en France *Stratonice*, la petite *Odalisque*, la *Vierge à l'hostie* et le portrait de *Cherubini;* mais les jeunes talents qu'il avait la mission de diriger se ressentirent tous, à leur grand profit, de son zèle et de son influence. Sans parler des tableaux

d'Hippolyte Flandrin (1) et des sculptures de Simart, les envois à cette époque des pensionnaires de l'Académie, peintres ou statuaires, architectes ou graveurs, musiciens même, vinrent attester l'action bienfaisante du maître et les progrès qu'elle avait déterminés : comme la *Stratonice,* publiquement exposée pendant quelques jours dans le palais des Tuileries, démontra aux regards les moins clairvoyants quels progrès Ingres avait accomplis pour son propre compte dans le sens de la grâce pathétique et de la délicatesse. L'admiration excitée par cette toile exquise expia en partie l'accueil fait, six ans auparavant, au *Saint Symphorien*, et lorsque, au commencement de 1841, Ingres revint à Paris, il y rentrait pour n'y plus rencontrer que des respects unanimes,

(1) On sait trop bien ce que furent dans leurs rapports de maître à élève, Ingres et Hippolyte Flandrin, pour qu'il ne soit pas superflu d'ajouter quelque commentaire au rapprochement de ces deux noms. Il nous suffira de transcrire le passage d'une lettre qu'Ingres adressait à M. Gatteaux à l'époque où Flandrin venait de terminer son dernier envoi, *Jésus-Christ et les petits enfants*, et où il allait quitter Rome pour revenir à Paris : « Je ne vous parle presque jamais de nos expositions de pensionnaires, parce que je veux toujours vous laisser libre quand vous verrez les ouvrages à Paris. Je puis vous dire cependant que mon Flandrin s'est surpassé et que c'est véritablement un jeune maître qui vous arrive. Son beau talent et les qualités si honorables de ce digne jeune homme me le font chérir comme un ami. » Quelques mois plus tard, Ingres écrivait encore à M. Gatteaux : « A propos de Flandrin, je vous remercie des soins que vous avez eus de ce jeune noble artiste. Certes on aurait pu être plus généreux quant au prix qu'on a mis à son tableau; mais c'est toujours ainsi que fait la grande nation. Ceci est une réflexion d'Ingres. Le modeste Flandrin, suivant ses sentiments, ne songera à rendre que des actions de grâces. »

pour occuper jusqu'au dernier jour une place aussi sûrement au-dessus des rivalités qu'à l'abri des injustices ou des caprices de l'opinion.

A l'exception de quelques souvenirs de deuil, et surtout du vide fait par la mort dans l'existence du maître lorsqu'elle le sépara en 1849 de sa digne et courageuse femme (1), la biographie d'Ingres pendant ces vingt-six dernières années se réduirait tout entière à la nomenclature des travaux qui se succédèrent depuis le portrait du *Duc d'Orléans* et les *cartons* pour les vitraux de la chapelle de Saint-Ferdinand jusqu'à l'*Apothéose de Napoléon Ier*, jusqu'à cette œuvre plus récente encore, cette seconde et complète édition de l'*Apothéose d'Homère* qu'Ingres achevait à un âge où Titien et Michel-Ange lui-même avaient vu leur génie s'éteindre ou leurs forces s'anéantir. Nous ne nous imposerons pas d'ailleurs la tâche inutile de rappeler ici chacun de ces travaux, pas plus que nous n'essayerons d'en commenter l'ensemble par des éloges. « Toute louange, dit quelque part Bossuet, languit auprès des grands noms » : le nom d'Ingres est de ceux qui portent avec eux leur éloquence, comme les œuvres qui l'ont immortalisé défient par leur autorité l'analyse et découragent par leur beauté la parole. Qu'il nous soit permis seulement de rechercher dans un des derniers tableaux du maître une

---

(1) Voyez au sujet de cette perte et de l'amère douleur qu'Ingres en ressentit, les lettres écrites par lui à M. Lehmann et à M. Reiset. — *Appendice* (L et L'.)

preuve nouvelle de la fixité de ses croyances et de l'immuable sincérité de son génie. Rapprocher *la Source* de l'*OEdipe*, n'est-ce pas montrer chez Ingres, à un demi-siècle d'intervalle, la même ardeur pour les nobles vérités, et, dans les moyens d'expression, le même goût, la même puissance? N'est-ce pas résumer dans ses deux termes extrêmes toute une vie sans démenti d'aucune sorte, toute l'histoire d'un talent aussi opiniâtrément fidèle à sa propre gloire qu'aux principes qui l'avaient d'abord inspiré?

Des nombreuses œuvres qu'Ingres a laissées, *la Source* est peut-être la plus séduisante, celle qui se recommande le mieux au regard par la conciliation et l'harmonie des diverses qualités pittoresques. La pureté des contours, l'ampleur et la finesse du modelé, la perfection de la forme, pour tout dire, ne constituent en effet que la moitié des titres appartenant à cette charmante figure. Le coloris est partout si délicat, il garde une si juste mesure entre l'indépendance excessive et la servilité, entre la négation du vrai et l'imitation absolue du réel, qu'on ne sait ce qu'il faut admirer le plus de cette franchise sans indiscrétion ou de cette réserve sans mensonge. Supposez par impossible que le peintre de *la Source* ait choisi pour les tons une gamme plus intense ou plus variée, qu'il ait voulu simuler par la couleur tous les phénomènes extérieurs de la vie : l'image, en reproduisant plus exactement le fait, aurait perdu sa signification intime, et, jusqu'à un certain point, sa vraisemblance.

En s'animant davantage, elle serait devenue poétiquement moins vraie, et, en tout cas, pittoresquement moins pudique. Au lieu d'austères nudités, chastes en raison de leur apparence immatérielle, on n'aurait devant les yeux qu'un corps dévêtu, au lieu d'une figure idéale qu'un portrait vulgaire, au lieu d'une création de l'art, en un mot, qu'une effigie de la beauté. *La Source*, telle que le pinceau d'Ingres l'a définie, participe à la fois des souvenirs de la nature et de l'inspiration mystique. Ce n'est ni une femme, ni une héroïne mythologique à la façon des nymphes ayant un nom et une histoire : c'est en quelque sorte une formule, une personnification générale de la jeunesse, de la grâce naïve, de la virginité de l'âme et des sens. Malheur à celui dont l'esprit, en face d'une œuvre pareille, se laisserait souiller par quelque pensée suspecte, dont les lèvres oseraient murmurer autre chose que l'expression d'une pure admiration! Autant vaudrait se souvenir de Rabelais en lisant Virgile ou Théocrite, ou tourner en chanson de table une idylle d'André Chénier.

Encore une fois, si vraie qu'elle soit dans un certain sens, si belle que nos yeux la voient, *la Source* représente un être au-dessus ou en dehors de l'humanité. Un écrivain, très-accessible en matière de peinture aux émotions poétiques et très-habile à les traduire (1), a dit de la figure peinte par Ingres qu'elle

---

(1) M. Paul de Saint-Victor.

avait « une âme végétale ». Le mot est délicat et juste. Où trouver en effet la trace d'une passion, d'une inquiétude, l'indice même d'une pensée, sur ces traits épanouis par un sourire involontaire, comme les pétales d'une fleur par la lumière et la chaleur du jour? Comment supposer que ce front et ces yeux connaissent d'autres joies que les bienfaits de l'atmosphère, d'autre rêve que le retour attendu du crépuscule ou de l'aurore, d'autres larmes que les perles de la rosée? Non, cette grâce placide dans la physionomie, dans l'attitude et dans le geste, cette vie s'ignorant elle-même et qu'on dirait enracinée au sol, cette sérénité tout instinctive ne saurait être troublée ni par un mouvement du cœur ni par une préoccupation de l'esprit. Sous ce blanc épiderme, ce n'est pas le sang qui circule, c'est la séve qui donne aussi à l'iris d'eau ou au narcisse sa chaste parure et son éclat : c'est un agent de la volonté divine encore, mais cet élément mystérieux vivifie les fibres et le port d'une sorte d'élégante plante humaine, plutôt qu'il n'alimente l'existence intime et la vigueur d'un être organisé comme nous. Voilà, entre autres difficultés vaincues, ce que le pinceau d'Ingres a su rendre avec une habileté exquise : voilà ce qu'il nous fait pressentir par la finesse du dessin aussi bien que par l'expression de la physionomie, par les accords partiels aussi bien que par l'harmonie générale, par la limpidité enfin d'un ensemble presque monochrome comme par le coloris subtil et la fraîcheur nuancée des détails.

Un jour viendra, et ce jour est prochain peut-être, où l'on s'étonnera de nos admirations actuelles, de nos complaisances tout au moins pour tels talents dont nous aurons consenti à choyer les caprices, à sanctionner même les plus vicieuses entreprises. Certaines jactances pittoresques dont, volontairement ou non, nous aurons été les dupes, certains fiévreux défis au bon sens où nous aurons cru reconnaître des signes d'inspiration saine et de force, seront, à un moment donné, jugés pour ce qu'ils valent, et perpétueront les souvenirs de notre indulgence, plutôt sans doute que les témoignages de notre sagacité. Qu'importe, après tout? Si la postérité vient à sourire de nos méprises, elle saluera en revanche avec un pieux respect, elle achèvera de consacrer les titres qu'un artiste de haute race se sera acquis sous nos yeux. L'*OEdipe* et *la Source* sont de nature à nous rassurer sur ce point. A Dieu ne plaise que rien d'autre ne survive du rare talent à qui l'on doit l'*Homère*, le *Saint Symphorien*, tant de nobles chefs-d'œuvre encore! Mais ne restât-il même des travaux d'Ingres que ces deux admirables figures, elles suffiraient pour glorifier le nom du peintre et l'art de notre temps; elles suffiraient pour protester, à l'honneur de ce siècle, contre des égarements dont il aura quelquefois oublié de faire justice, et pour attribuer sa vraie place à celui qui, d'un bout à l'autre de sa carrière, les a si hautement désavoués, si énergiquement combattus.

La Source avait été terminée en 1856, presque un

demi-siècle après l'*OEdipe* : Ingres était alors âgé de soixante-seize ans, et pendant dix années encore il allait produire bien des œuvres dignes de lui, soit en convertissant en tableaux d'anciennes ébauches, soit en reprenant, en améliorant souvent avec le crayon l'ordonnance primitive de quelques-unes de ses compositions les plus célèbres, l'*Homère déifié* entre autres, qui, dans le beau dessin où il revit, achève d'expliquer et confirme les intentions exprimées ailleurs avec le pinceau (1). En dehors de ces travaux, nul incident dans une vie aussi honorée, aussi illustre aux yeux du monde que tendrement surveillée sous le toit domestique par celle qui avait remplacé auprès d'Ingres la compagne d'un autre temps; aucun changement extérieur, si ce n'est le progrès d'une gloire plus officiellement reconnue d'année en année (2), ou parfois quelques malencontreuses attaques aux convictions du maître, attaques qu'il relevait d'ailleurs avec toute

(1) A un certain moment, il est vrai, la main d'Ingres parut faiblir, son regard se voiler, son goût même se ressentir quelque peu de cette fatigue des organes. Toutefois, au commencement de sénilité que semblait trahir le *Bain turc,* peint vers la fin de 1859, succédèrent bientôt des témoignages tout contraires. Non-seulement le tableau dont nous parlons, ce *Bain turc,* fut heureusement modifié, mais une fois l'âge de quatre-vingts ans dépassé, Ingres, remis pour ainsi dire en possession de lui-même, recouvra au physique comme une seconde jeunesse, et ne se servit même plus de lunettes pour travailler.

(2) On se rappelle qu'Ingres avait été, en 1862, appelé à siéger au Sénat. Sept ans auparavant, à la suite de l'Exposition universelle de 1855, l'Empereur, sur la proposition du prince Napoléon, président du jury, l'avait promu au grade de grand officier dans l'ordre de la Légion d'honneur.

l'énergie de son caractère et toute l'autorité que lui donnait son nom. Un seul malheur irréparable, la perte d'Hippolyte Flandrin, vint attrister la fin de cette existence privilégiée. Ingres survécut deux ans et demi à son élève bien-aimé, et lorsqu'il succombait à son tour, le 14 janvier 1867, il avait la douleur de chercher en vain à ses côtés celui qu'il avait cru destiné à devenir son héritier, et à qui il devait, a très-bien dit M. Beulé, « transmettre son pinceau comme les rois transmettent leur sceptre ».

Les derniers moments d'Ingres, à peine précédés de quelques jours de maladie (1), eurent ce caractère de dignité sans faste qui avait marqué tous les actes, tous les travaux de sa vie d'artiste. Ingres fut sincère et simple devant la mort, comme il l'avait été en face d'autres mystères et d'un autre infini. Après avoir ici-bas poursuivi si vaillamment le vrai, si ardemment aimé le beau, il vit venir avec la même confiance courageuse l'instant où il allait entrer dans le séjour de la beauté et de la vérité éternelles, et lorsque le prêtre, porteur des derniers sacrements, parla au mourant des « grandes choses » qu'il avait faites pour ce Dieu qui maintenant le rappelait à lui : « Ah! que suis-je, moi, qu'ai-je été? répondit Ingres. Dieu!... c'est lui seul qui est grand. »

---

(1) Dans la nuit du 8 au 9 janvier 1867, Ingres avait quitté son lit pour aller, à demi nu, ouvrir une fenêtre et dissiper ainsi la fumée répandue dans sa chambre par un tison qui venait de rouler de l'âtre de la cheminée sur le parquet. Une fluxion de poitrine se déclara à la suite de cette imprudence et amena la mort au bout de cinq jours.

« Ceux qui sont aimés du ciel meurent jeunes », prétend-on sur la foi de la sagesse antique. C'est là une pensée païenne : l'esprit chrétien se nourrit d'autres exemples et veut d'autres consolations. Si la vie est une épreuve où notre âme est essayée, si les combats auxquels notre naissance nous appelle ont pour objet de nous fournir des occasions de victoire et de nous préparer, de nous fortifier pour l'immortalité, il est beau, il est utile de ne tomber qu'après avoir jusqu'au bout soutenu la lutte et sacrifié à la cause du bien tout ce que de longues années permettaient de lui donner. Ingres a eu cette constance et cette bonne fortune : sa vie publique nous lègue à ce double titre de grands souvenirs et un grand enseignement. Faut-il craindre d'ajouter à ce que nous en avons dit quelques mots de souvenirs plus intimes, quelques traits qui indiqueront ce qu'il y avait au fond de droiture et de bonne foi jusque dans les caprices ou les boutades de ce vigoureux esprit, aussi prompt à l'exaspération qu'à l'enthousiasme, aussi incapable d'une feinte que d'une concession?

Pour ceux qui n'avaient pas l'honneur de l'approcher souvent, Ingres, malgré ses habitudes expansives ou plutôt à cause de cette inclination même à manifester ses impressions au hasard du moment, Ingres n'était pas facile à bien connaître. Telle parole dite par lui sous l'empire d'une émotion passagère pouvait amener quelque méprise et faire croire à une intention réfléchie, à une coutume morale, là où il n'y

avait en réalité qu'un mouvement plus ou moins légitime de susceptibilité ou d'impatience. Je me souviens que quelqu'un, pensant se faire bien venir du maître, s'évertuait un jour en sa présence à médire de Watteau, à l'immoler de son mieux sur l'autel du grand art et des sévères traditions. Ingres prit parti avec une telle chaleur pour le peintre des *Fêtes galantes,* il vanta si résolûment la grâce de son talent et la délicatesse de son esprit, qu'il semblait n'avoir au fond rien de plus cher que le soin d'une pareille gloire. Or, bien peu auparavant, quelques paroles trop élogieuses avaient amené sur ses lèvres une explosion de sentiments tout contraires, et ce même Watteau qu'il vengeait aujourd'hui d'un injuste mépris, il le punissait hier tout aussi vivement des hommages excessifs qu'on prétendait lui rendre.

Un autre jour, — c'était à l'époque de son second voyage en Italie, — Ingres s'était épris, avec la passion qu'il apportait en toutes choses, des fresques de Luca Signorelli dans la cathédrale d'Orvieto. Malgré les incorrections de détail et les bizarreries d'un style aussi peu conforme encore au style des chefs-d'œuvre prochains de la Renaissance que dépourvu de la beauté antique, les peintures du maître de Cortone, qu'il voyait pour la première fois, lui apparaissaient comme des modèles achevés, comme des exemples dignes de la plus minutieuse étude. Ces exemples, il voulait se les approprier tous, s'installer dans l'église « au moins pour une quinzaine »

avec l'élève qui l'accompagnait alors (1), et ne quitter la place que lorsqu'il aurait dessiné jusqu'à la dernière figure, recueilli jusqu'au moindre élément d'information. Le lendemain, en effet, il accourt armé de son portefeuille et de ses crayons, et le voilà au travail. Au bout d'une heure, l'enthousiasme de ses paroles et de ses regards avait cessé : il ne disait plus mot, détournait la tête, s'agitait à tout moment sur sa chaise, et comme son élève, étonné de ces distractions et de ce silence, lui demandait s'il admirait moins ce qu'il avait devant les yeux : « Oh ! si fait, répondit Ingres. Sans doute, c'est beau, c'est très-beau ; mais...., mais c'est laid, et tenez, moi, je suis un Grec, allons-nous-en ! » Quelques instants après, il quittait Orvieto, oubliant d'aussi bon cœur Luca Signorelli qu'il s'était sincèrement passionné pour lui la veille.

Est-il besoin d'ajouter que les témoignages d'un art vraiment accompli, que les monuments souverains de la peinture ou de la statuaire, étaient, dans la pensée d'Ingres, à l'abri de semblables revirements? Bien loin de se démentir, de se déguiser ou de se diminuer en quoi que ce soit, l'admiration que lui

(1) M. Lefrançois, parti de Paris avec Ingres lorsque celui-ci alla prendre la direction de l'Académie de France à Rome, et mort à Venise près de cinq ans plus tard. Le maître aimait beaucoup ce jeune homme, qui de son côté lui était entièrement dévoué. Voyez à l'*Appendice* (H), une lettre dans laquelle Ingres exprime les sentiments de vive douleur que lui inspire la fin prématurée de M. Lefrançois.

avaient inspirée dès le début les marbres grecs et les peintures de Raphaël se traduisait à tout propos, à toute heure, par d'ardentes homélies sur ces chefs-d'œuvre, sinon par des oraisons à ceux qui les avaient faits, par un mélange singulier d'attendrissement et de violence qui aurait dû en apparence user une organisation aussi impressionnable, et qui avait au contraire cette singulière vertu d'en alimenter ou d'en retremper les forces (1). Se rencontrait-il par hasard un interlocuteur assez téméraire pour avancer une proposition malsonnante ou seulement une opinion suspecte, pour hasarder un mot ressemblant de près ou de loin à un désaveu de la vraie foi : c'étaient de la part du maître des frémissements de colère ou des transports d'indignation contre le coupable, à moins qu'une parole de suprême dédain ne vînt tout d'abord châtier celui-ci et lui interdire

(1) On a pu s'étonner de la longévité d'Ingres, en songeant à la promptitude ordinaire et à la vivacité de ses impressions, à l'impétuosité avec laquelle il éclatait, vingt fois par jour, en transports d'enthousiasme, d'indignation ou de colère. Il faut remarquer toutefois que le geste était pour beaucoup en ceci, et que les mouvements qui accompagnaient chaque parole, chaque cri plutôt d'admiration ou de courroux, ne laissaient pas de soulager sa passion tout autant qu'ils la manifestaient. La vivacité méridionale de ces démonstrations était très-naturelle sans doute, mais elle était aussi affaire d'habitude. Or de telles coutumes usent bien moins les ressorts de la vie que les efforts pour se dominer, pour refouler en soi ses inquiétudes ou ses peines, et tout en reconnaissant la parfaite sincérité des sentiments exprimés plus ou moins violemment par Ingres, on peut dire que cette sensibilité expansive n'était pas et ne devait pas être chez lui plus compromettante pour la santé que ne l'est l'impatience ou la turbulence chez les enfants.

d'avance jusqu'à l'essai d'une justification. Tel fut le traitement infligé par Ingres, alors directeur de l'Académie de France à Rome, à l'un de nos compatriotes qui s'était avisé de lui faire part un peu trop naïvement de ses scrupules à l'endroit de Raphaël et de ses œuvres. Nouveau venu à Rome, l'honnête homme, sur la foi de ce qu'il en avait entendu dire, s'était empressé d'aller visiter les *Stanze* et les *Loges*, qui n'avaient pas laissé de tromper son attente. Comme il n'était interrompu dans le récit de sa visite au Vatican ni par Ingres ni par aucune des personnes réunies ce soir-là dans le salon de la villa Médicis, il s'enhardissait de ce silence pour confesser qu'il croyait les célèbres peintures un peu plus renommées que de raison, et qu'après tout elles l'avaient médiocrement touché. « Eh bien, se contenta de demander Ingres, eh bien, monsieur, qu'est-ce que ça *lui* fait? » Il est certain que cela n'importait guère à la gloire du divin peintre d'Urbin; mais on conçoit ce qu'il y avait de décourageant dans une question ainsi assénée, et combien celui qui en recevait le choc devait être dégoûté de l'envie d'y chercher une réponse.

Très-sévère en général, et souvent jusqu'à la rigueur, envers l'art du dix-neuvième siècle, Ingres exagérait parfois aussi l'admiration due à certains talents ou l'estime que méritaient certains autres. Lui qui ne voulait entendre parler ni de Gros, ni de Géricault, encore moins de Delacroix, lui que les

succès des « romantiques », même mitigés ou vieillis, exaspéraient à ce point qu'il écrivait sur son *Journal* : « Je ne suis plus, je ne veux plus être de ce siècle apostat », il regardait la *Psyché* de Gérard comme le plus beau tableau qu'eût produit notre école depuis David (1), et *les Enfants d'Édouard,* par Paul Delaroche, comme la meilleure composition historique qui eût paru à partir de la même époque. Peut-être, il est vrai, faisait-il tout naturellement ses réserves en ce qui concernait ses propres travaux et ne s'excluait-il ainsi du concours que parce qu'il n'y aurait rencontré que des rivaux au-dessous de lui. Toujours est-il que, très-sensible d'ailleurs aux louanges, il ne rusait pas pour les provoquer, et que lorsqu'il lui arrivait de parler de lui-même il se gardait aussi bien de la fausse modestie que de l'ostentation. Trop forte pour avoir besoin de l'adresse, trop justement orgueilleuse pour être vaine, son âme ne songeait pas plus à se dissimuler qu'à se surfaire, et si Ingres savait estimer à leur prix les chefs-d'œuvre dont il avait doté son pays et son temps, il ne savait pas du moins, il ne voulait pas, pour en assurer le succès, descendre à ces habiletés politiques ou à ces

(1) Ajoutons qu'il ne pardonnait pas, tant s'en faut, à Gérard les « mauvais exemples » donnés ensuite et « les coupables abus d'un talent parjure envers lui-même ». Peu après la mort du peintre, Ingres écrivait de Rome (juillet 1837) : « Tout ce que je sais, c'est que, à Paris, l'art est dans la plus belle décadence. Il n'y a là personne pour le relever, pas même, y fût-il encore, l'homme difficile à remplacer, Gérard, que le bon Dieu absolve, *s'il le peut!* »

précautions d'homme d'affaires que, de nos jours, plus d'un artiste éminent a été loin de dédaigner.

IV.

Nous disions en commençant qu'Ingres a eu ce grand mérite, ce mérite rare chez les peintres français, d'ennoblir le vrai sans l'affubler d'une majesté artificielle, en même temps qu'il osait le traduire, sans aboutir à la bassesse, jusque dans ses irrégularités les plus flagrantes, jusque dans ses détails les moins conformes en apparence à la beauté. C'est par là en effet qu'il se distingue des autres grands artistes appartenant à notre école, c'est à ce titre qu'il mérite une place à part entre les *naturalistes* et les *idéalistes* de profession. Plus qu'aucun de ceux-ci, plus que David en particulier, Ingres a eu le sentiment et l'intelligence des conditions qui séparent le beau de la convention académique; mieux que ceux-là, il a su tirer des entrailles mêmes de la réalité ce que, dans la langue des arts, on nomme « le caractère », j'entends l'expression accentuée d'une manière d'être individuelle, de la physionomie spéciale des choses et de la vie qui leur appartient. Achevons, s'il se peut, d'expliquer le sens de ce mot, pour arriver ainsi à faire ressortir un des mérites dominants, une des qualités principales qui recommandent les œuvres d'Ingres.

Le caractère, dans le domaine de l'imitation, est ce qui met en relief et précise la signification essentielle, les conditions distinctives d'une forme, d'un ton, d'un

fait pittoresque quelconque, même indépendamment de l'expression régulière et de la beauté proprement dite. Le caractère peut avoir une justesse typique, c'est-à-dire définir exactement les apparences communes à toute une série d'êtres ou d'objets : il peut aussi, il doit être personnel, c'est-à-dire déterminer l'individu dans l'espèce et le particulier dans le général. L'image d'un nègre, par exemple, devra avant tout reproduire les traits qui caractérisent la race, mais, sous peine de n'exprimer qu'une vérité banale, il faudra qu'elle nous livre en même temps que cette ressemblance prévue, officielle pour ainsi dire, les secrets d'une autre ressemblance plus singulière et plus intime; il faudra en un mot que la figure représentée ne soit pas seulement celle *du* nègre, mais encore qu'elle personnifie *un* nègre, un homme ayant sa physionomie propre, son individualité, même parmi ses pareils. Il n'en va pas autrement jusque dans l'ordre des sujets inférieurs, qu'il s'agisse d'un animal ou d'un rocher, d'un arbre ou d'une plante, d'une draperie ou d'un détail d'ajustement. A plus forte raison le vrai sans équivoque, le vrai caractéristique est-il de convenance et de nécessité là où l'artiste entreprend de rendre la vie à des personnages dont l'histoire a consacré l'importance et dont le nom éveille en nous les souvenirs d'une puissance morale ou d'une grandeur exceptionnelle.

Ingres a merveilleusement compris et pratiqué cette loi. Aucun peintre dans notre pays n'a plus résolû-

ment fait du caractère un élément principal du style noble, aucun n'a mieux réussi à déduire le beau des imperfections mêmes ou des accidents de la réalité. Rapprochez les tableaux du maître des œuvres antérieures de l'art national, vous ne trouverez guère dans le passé de témoignages analogues à ce style aussi audacieusement véridique que savamment châtié, à cette énergique sincérité conseillée et comme enhardie par le goût. Poussin lui-même, malgré la mâle vigueur de son génie, Poussin, devant la nature, n'a pas comme Ingres de ces révélations soudaines, de ces accès de passion qui se résolvent dans la pratique en traits de vérité décisifs. Pour le peintre des *Sacrements* et des *Bergers d'Arcadie*, la vérité consiste dans la justesse du geste, dans l'intention morale exprimée par chaque groupe ou par chaque personnage, bien plutôt qu'elle ne résulte des finesses de la ligne ou des caractères du modelé, comme sous le pinceau de Lesueur l'onction du sentiment excuse sans les dissimuler certaines imperfections de l'exécution matérielle.

Suit-il de là qu'Ingres mérite d'être placé dans l'histoire de notre école au-dessus de Poussin et de Lesueur? Une pareille conclusion serait contraire à notre pensée et avant tout à la justice. Poussin l'emporte sur le peintre du dix-neuvième siècle par la richesse de l'imagination, par l'abondance et la profondeur des idées. Il possède mieux que lui le don de concevoir et d'inventer une scène, d'en faire ressortir la signification dramatique ou philosophique, et d'ail-

leurs les inspirations de ce grand artiste ont en général un calme, une ampleur naturelle qui manque souvent aux inspirations un peu voulues d'Ingres et à son imagination, irritée plutôt que fécondée par les exigences de chaque tâche. Quant au chaste peintre de *Saint Bruno* et de la *Vision de saint Benoît*, qui s'aviserait de lui marchander le rang que lui assurent la grâce, la poésie de sa pensée, et l'incomparable ingénuité de son talent? Ce que nous voulons rappeler seulement, c'est que ni Lesueur, ni Poussin, ni aucun peintre français, quels que soient d'ailleurs sa juste renommée et ses titres, n'eût fait ni songé à faire ce qu'Ingres a su accomplir dans le domaine de l'exécution pittoresque proprement dite, — là où il s'agissait de donner à l'image du réel une stricte vraisemblance et en même temps une expression d'élite.

Veut-on des termes de comparaison plus près de nous? Que l'on mette en regard de l'*Endymion* de Girodet et de la *Psyché* de Gérard l'*OEdipe*, la *Vénus Anadyomène* ou *la Source;* on appréciera de reste ce qu'il y a dans ces trois derniers ouvrages de plus franchement vrai, de plus foncièrement antique par cela même, que l'archaïsme des formes reproduites sur les deux autres toiles; on verra avec quelle décision, avec quelle indépendance Ingres s'isole et s'affranchit en pareil cas des habitudes de l'école. Enfin, si l'on interroge des œuvres plus récentes encore, si l'on demande le secret de leur influence aux talents qui se sont succédé depuis un demi-siècle, où trouver un

équivalent à cette manière sans complication littéraire, sans arrière-pensée d'emprunt à un autre art? Ingres n'a pas eu seulement le courage de rester fidèle à ses aspirations, à ses convictions personnelles, dans une époque où tant d'autres ne savaient guère que consulter les signes du temps et mettre leur ambition à la remorque des goûts ou des succès d'autrui : peintre, il n'a jamais parlé dans ses ouvrages que le langage de la peinture. A côté de ceux qui s'attachaient, il y a soixante ans, à contrefaire avec le pinceau les monuments de la statuaire antique, comme plus tard à côté des peintres qui prétendaient transporter dans l'art les formules du théâtre ou les procédés du roman historique, il n'a songé qu'à tracer des images, non pas muettes assurément, mais expressives avant tout par leurs dehors, par l'éloquence même de leur beauté.

En ce sens, Ingres a dans les inclinations, dans les préférences de son génie, quelque chose de radicalement contraire aux coutumes de l'art et de l'esprit modernes, et, si l'on veut, quelque chose de païen; mais il est de son temps comme les maîtres florentins étaient du leur, par sa manière de pratiquer cette esthétique païenne, par sa ferme volonté d'approprier et de soumettre la tradition au fait présent, à ce qui vit sous ses yeux, à l'autorité de ces vérités actuelles qu'un peintre, écrit-il quelque part, doit « respecter avec fureur ». Lorsque Ingres disait à ses élèves : « Devinez le secret du beau, emparez-vous-en par le

vrai », ou lorsqu'il s'écriait un jour : « Vous tremblez devant la nature; tremblez, mais ne doutez pas! » certes il ne prescrivait rien qu'il ne fût en mesure de justifier amplement par ses propres exemples; mais aussi il comprenait l'objet de l'art et la fonction de l'artiste, il les définissait l'un et l'autre à la façon des peintres italiens du quinzième siècle. Les paroles qu'il prononçait n'eussent pas été désavouées par Masaccio, par Ghirlandaio ou par Filippino Lippi.

Quelles que soient donc les aptitudes du talent d'Ingres à renouveler dans la pratique les principes et les termes de l'art grec, ses affinités semblent plus directes, plus intimes encore avec le génie florentin à l'époque de la Renaissance. Qui sait d'ailleurs si l'origine méridionale de l'artiste n'a pas eu en ceci quelque influence, et si ces facultés ou ces prédilections ne tiennent pas en partie aux caractères mêmes de la race, aux priviléges du tempérament et du sang? Singulière exception, en effet! De tous les grands peintres français, depuis Jean Cousin jusqu'à Poussin, depuis Lebrun jusqu'à David, jusqu'à Gros, Prud'hon et Géricault, Ingres est le seul qui n'appartienne pas par sa naissance à une province du nord ou du centre. Il est le seul aussi qui, par la pure expression de la forme, par le simple caractère donné à des contours ou à des détails de modelé, ait réussi à intéresser l'esprit non moins vivement que s'il eût choisi et interprété les sujets les plus dramatiques. Nous ne voulons pas dire qu'Ingres fût impuissant à traiter des thèmes de cet

ordre. Les figures si profondément pathétiques de saint Symphorien et de sa mère, le geste du jeune Antiochus dans la *Stratonice*, la pantomime sinistre de ce groupe de famille au-dessus duquel la statue de Marcellus se dresse comme un spectre dans le *Virgile lisant l'Énéide*, d'autres inspirations admirables encore prouvent assez qu'Ingres savait trouver, pour traduire les secrets ou les émotions de l'âme, des traits aussi expressifs qu'imprévus. De tels témoignages toutefois, quelque surcroît de valeur qu'ils ajoutent à l'ensemble de ses œuvres, n'y figurent qu'à l'état d'exceptions et presque d'accidents. Le beau extérieur envisagé et rendu pour lui-même, la grâce ou la majesté des choses énoncée à titre de proposition absolue, en un mot une poésie toute pittoresque, tout inhérente aux formes, voilà ce qui caractérise en général les ouvrages du maître, voilà ce qui en constitue la physionomie essentielle et aussi les mérites supérieurs.

Les tableaux d'Ingres qui donnent le mieux la mesure de ses facultés, de son originalité propre, sont ceux dont la signification résulte tout entière de la solennité même de l'ordonnance ou de la vraisemblance de l'imitation, c'est-à-dire des compositions comme l'*Apothéose d'Homère*, des figures comme l'*Œdipe*, la *Baigneuse,* l'*Odalisque,* la *Vénus* et *la Source*. Le talent d'Ingres est ici sur son terrain, et il se révèle avec une certitude dans la manière, avec une aisance dans les procédés dont ailleurs il ne four-

nirait pas toujours des preuves aussi concluantes. Ce qu'on peut en effet reprocher quelquefois à ce talent, ce n'est pas le défaut de facilité, — l'exécution de chaque morceau atteste au contraire une prestesse de pinceau et une dextérité merveilleuses; — c'est, dans le fond des intentions, du style même, un certain mélange de violence et de contrainte, une sorte de laborieuse défiance d'autrui et de soi; c'est, pour tout dire, le manque de sérénité. Il semble que le ressentiment des anciennes injustices perce jusque dans les efforts accomplis par le peintre pour confirmer la célébrité acquise, et que, de peur d'être encore mal ou incomplétement compris, il s'applique à exagérer l'expression de sa pensée jusqu'à la définition à outrance. Plusieurs parties du *Martyre de saint Symphorien*, par exemple, paraissent avoir été peintes sous l'empire de ces préoccupations, on dirait presque de ces terreurs. Gardons-nous de méconnaître l'insigne valeur d'un pareil tableau, le plus étonnant peut-être au point de vue de l'exécution, le plus profondément savant qu'ait produit l'école française; mais sera-ce en outrager la gloire que de constater quelque excès dans cette érudition et de n'en admirer les mérites extraordinaires qu'à la condition d'admirer aussi, de préférer parfois dans les œuvres signées du même nom une habileté moins inquiète et une science moins altière?

Bien que le *Martyre de saint Symphorien* appartienne par le sujet à la classe des tableaux religieux,

la scène, telle qu'Ingres l'a conçue et traitée, nous représente un fait historique et réel plutôt qu'elle ne tend, excepté dans les deux figures principales, à résumer des idées en dehors ou au-dessus de cette vérité positive. On ne saurait donc argüer des éléments strictement pittoresques qui prédominent dans le *Saint Symphorien* pour refuser en général à l'auteur du tableau l'inspiration religieuse et le don de la formuler, pas plus qu'on n'aurait le droit de reprocher à Corneille d'avoir donné pour cadre au pieux héroïsme de Polyeucte le cercle accoutumé des passions ou des actions tout humaines. Ces éléments, sauf l'abus technique que nous signalions tout à l'heure, sont employés ici avec à propos; ils y sont à leur place, parce qu'il s'agissait de retracer les mœurs et la physionomie d'un peuple à un moment donné, parce que le peintre avait à grouper autour d'un condamné la foule qui le regarde et les bourreaux qui l'entraînent, parce qu'enfin, pour célébrer la foi d'une âme qui défie la mort, il fallait insister sur le contraste que présenteraient tous ces corps esclaves de la vie, tous ces personnages appelés sur le chemin du supplice par leur office ou par une brutale curiosité.

D'autres scènes toutefois, d'une signification plus abstraite, d'un caractère plus expressément idéal, comme *Jésus-Christ donnant les clefs à saint Pierre* ou la *Vierge à l'hostie*, permettent de dire que l'imagination d'Ingres était, sinon rebelle à l'émotion pieuse, au moins peu disposée à l'éprouver et à la

traduire dans le sens mystique que comportent de pareils sujets. Les peintres qui de nos jours entreprennent de les traiter ne sont pas tenus sans doute de se cantonner, sous peine de profanation, dans un dédain systématique des réalités palpables ou dans l'imitation archaïque du style propre aux anciens maîtres. On peut, sans trahir l'Évangile, en commenter les enseignements dans la langue du beau pittoresque, comme on peut, comme on doit continuer certaines traditions sans pour cela parodier au dix-neuvième siècle les procédés de fra Angelico ou de Memling; mais dans tous les cas et à toutes les époques il faut que la peinture sacrée, en parlant aux yeux, atteigne au delà. Il faut, comme Nicole le disait de l'éloquence de l'orateur chrétien, que l'éloquence du peintre « nous laisse un dard dans le cœur ». Or celle d'Ingres n'arrive guère qu'à effleurer ce cœur vulnérable. En nous parlant des choses du ciel, elle se souvient trop des exemples de la terre, et semble nous inviter surtout à en contempler la grandeur ou le charme. Qui n'admirera dans la *Vierge à l'hostie* ou dans *Jésus donnant les clefs à saint Pierre* la noblesse des visages et des draperies, l'ampleur du dessin et du modelé, la perfection du faire d'un bout à l'autre de la toile? Mais aussi qui sentira sa raison vaincue et son cœur conquis à Dieu devant cette image d'une beauté tout humaine? De telles œuvres, comme le *Jésus au milieu des docteurs*, comme le *Vœu de Louis XIII* lui-même, ont leur place marquée dans

un musée plus exactement que dans une église, parce qu'elles tendent moins à nous faire pressentir l'invisible qu'à nous démontrer le fini, parce qu'elles renseignent les yeux sur les moyens de l'art et sur le talent de l'artiste plutôt qu'elles n'entraînent l'âme dans la sphère des vérités cachées, dans le pur domaine des idées religieuses.

Que l'on suppose les peintures d'Hippolyte Flandrin transportées des murs sacrés qu'elles décorent sur les lambris d'une galerie de tableaux : elles y paraîtront en quelque sorte trop immatérielles pour le lieu et jusqu'à un certain point profanées par le contact des toiles mythologiques ou des sujets d'histoire environnants. Il y aura dans l'effet produit à cette place par ces doux cantiques pittoresques quelque chose de la sensation de surprise et presque de malaise que causerait une *Méditation* de saint François de Sales lue, entre deux poésies héroïques, au sein d'une réunion littéraire, ou le *Stabat* de Pergolèse chanté sur la scène d'un théâtre. Il en adviendrait tout autrement des tableaux religieux peints par Ingres. Placés au-dessus des autels, ils n'exciteraient, au lieu de la ferveur, qu'une admiration mondaine ; ils ne feraient que substituer à de mystérieux appels à la piété un spectacle limité et formel, tandis que dans les salles d'un palais ils captiveront les regards des curieux et des hommes du métier aussi sûrement qu'ils supporteront le voisinage des œuvres profanes. Encore une fois, là où les conditions de la tâche intéressent exclu-

sivement l'intelligence et l'expression du beau humain, Ingres se comporte en maître et en maître du premier ordre. Il dispose en pareil cas non-seulement d'une science rare, mais d'une puissance de sentiment assez personnelle et assez haute pour que celui qui la possède doive être qualifié d'artiste de génie. Ailleurs il ne se montre que peintre d'un grand talent, et tout en maintenant comme toujours l'art dans les régions élevées, tout en le pratiquant avec une loyauté au-dessus des accommodements ou des aventures, il réussit à nous en faire respecter la dignité plutôt qu'à entraîner notre imagination.

Parmi les travaux du maître les plus propres à préciser les facultés dominantes de son organisation et cette aptitude principale à dégager le beau du réel, deux groupes d'œuvres seraient féconds en renseignements et en preuves. Nous voulons parler de ces nombreux dessins d'après nature, *portraits* ou *études*, qu'Ingres jetait sur le papier en une heure ou deux, bien souvent en quelques minutes, et de cette série de portraits peints, si variée dans l'expression des types et des physionomies, qu'ouvrent dès le commencement du siècle le portrait du peintre et celui de *Madame Devauçay*, que viennent clore à peu près, trente ou quarante ans plus tard, ceux de *M. Bertin* et de *M. Molé*, de *Madame d'Haussonville* et de *Madame de Rothschild*.

On sait ce que dans un croquis rapide un artiste met nécessairement de l'impression produite sur lui par l'objet dont il résume les apparences, et avec quelle

franchise involontaire, avec quelle bonne foi obligée il révèle les ressources et la vivacité de son sentiment ou il en dénonce l'insuffisance. Bon gré, mal gré, il faut ici qu'il s'interroge et qu'il réponde séance tenante ; il lui faut en quelques signes noter pour ainsi dire l'idée mélodique que la nature lui suggère, sauf à la développer ensuite, à la compléter sur la toile par l'expression étudiée des détails et par les combinaisons de l'harmonie. Si l'idée est absente ou vaguement perçue, si les intentions qu'il s'agissait de transcrire ne se sont pas présentées nettes et claires à l'esprit, le crayon aura beau faire montre d'assurance, personne ne se méprendra sur ces subterfuges ou sur ces jactances de la pratique. On n'attribuera pas à cette fausse hardiesse, à ce courage de poltron, ce qui n'appartient qu'à l'inspiration vaillante ; on devinera l'inertie ou les irrésolutions de la pensée même sous les dehors les plus dégagés, comme on saura démêler l'exagération pédantesque même sous la retenue et la sévérité apparentes de l'exécution.

Les dessins faits par Ingres d'après la nature, à titre d'informations et d'indications préalables, n'ont rien de cette timidité ou de cette emphase. Aussi bien, mieux peut-être que ses travaux les plus achevés, ils donnent la mesure et le secret de son génie, parce qu'en les traçant Ingres se cherchait lui-même et ne songeait pas encore à se manifester à autrui. Pourquoi hésiterions-nous à ajouter qu'en aucune occasion il n'a plus nettement marqué sa place parmi

les maîtres, et que, rival des plus illustres d'entre eux sur ce terrain, il apporte dans l'imitation du modèle un désintéressement scientifique, une sincérité qu'eux-mêmes n'ont pas toujours? Oui, les études dessinées par Ingres peuvent soutenir la comparaison avec les œuvres du même genre qu'ont laissées les chefs de toutes les écoles, sans en excepter aucun, même parmi les plus grands. Si le *Saint François* nu pour une des figures de la chapelle de Saint-Ferdinand, si l'étude d'*Homme couché* pour *l'Age d'or* ou le *Licteur* pour le *Martyre de saint Symphorien*, si tels autres morceaux de cette force figuraient dans un musée sous un nom appartenant au passé, s'étonnerait-on de les trouver en pareil lieu? Viendrait-il à l'esprit de personne de souhaiter pour les reliques du génie des vieux maîtres un autre voisinage? Pour qu'ils soient classés à leur rang, il ne manque en réalité à ces admirables ouvrages qu'une hospitalité tout à fait digne d'eux et la consécration du temps.

Et quant à ces petits portraits à la mine de plomb qu'Ingres dessinait autrefois pour vivre ou que, plus récemment, il donnait à ses amis, j'en appelle, pour en déterminer les mérites, à la clairvoyance et à l'impartialité des artistes. Qu'ils disent si aucun temps et aucune école nous ont légué en ce genre des équivalents, si jamais le crayon d'un peintre a réussi à surprendre et à figurer la vie avec une pareille liberté dans l'exécution, avec des moyens aussi simples, avec une exactitude aussi complète pourtant, aussi

animée, aussi pénétrante. Les portraits dessinés à la pointe d'argent, à la plume ou aux trois crayons, par les peintres italiens du quinzième siècle, par Albert Dürer ou par Lucas de Leyde, par Holbein ou, dans notre pays, par les maîtres anonymes contemporains des Clouet et des Dumonstier, tous ces dessins, si beaux qu'ils soient, ne laissent pas d'exprimer chez ceux qui les ont faits la contention un peu laborieuse de l'esprit et la patience un peu systématique de la main. La précision du faire n'y est pas toujours exempte d'aridité ou de minutie, et la diversité des physionomies reproduites n'apparaît qu'à travers une certaine similitude dans les types et jusque dans les proportions des traits. Presque tous les personnages qu'a représentés le crayon d'Holbein ressemblent plus ou moins à Thomas Morus ou à Érasme; tous ceux dont les dessinateurs français du seizième siècle nous ont transmis les images ont les yeux petits, le nez fort, les lèvres minces, comme si certaines convenances eussent régi alors la conformation des visages aussi bien que l'ajustement d'une coiffure ou la coupe d'un vêtement. Les portraits au contraire qu'Ingres a dessinés diffèrent autant les uns des autres par l'expression des caractères particuliers à chaque modèle qu'ils se distinguent des œuvres antérieures par la souplesse et la franche originalité de la manière. Peut-être, dans cet ordre de travaux, ne trouverait-on à rapprocher des dessins du maître moderne que les portraits gravés par Van Dyck, si les procédés de

l'eau-forte et la disparité des styles permettaient d'ailleurs d'insister sur la comparaison.

Cette infatigable perspicacité du sentiment en face de la réalité, cette faculté de saisir et de rendre dans leurs variétés infinies les apparences de la vie et les caractères de la forme, on en retrouve les témoignages avec une complète évidence là où il s'agissait pour le peintre non plus d'un croquis à crayonner en quelques instants, mais d'une image à fixer sur la toile en employant toutes les ressources du modelé et du coloris. Les portraits peints par Ingres ne méritent pas seulement d'être comptés parmi les plus beaux qu'ait produits notre école, si riche d'ailleurs depuis le dix-septième siècle en morceaux de ce genre; ils figureraient sans faiblir à côté des œuvres les plus célèbres de l'art étranger, et le moins qu'on puisse dire du grand peintre qui les a signés, c'est qu'il a su concilier dans l'exécution l'extrême exactitude avec les suggestions du goût personnel et les intentions spontanées avec une application constante à transcrire fidèlement le vrai, depuis l'attitude caractéristique jusqu'aux moindres signes du tempérament ou des habitudes familières, depuis les traits distinctifs de la physionomie jusqu'au pli accoutumé du vêtement.

Faut-il maintenant discuter une à une les objections que le talent d'Ingres a soulevées et le justifier des reproches de détail adressés soit à telle de ses inclinations ordinaires, soit à telle de ses œuvres en particulier? A peine semble-t-il nécessaire de rappe-

ler en terminant deux chefs d'accusation assez souvent articulés contre le maître, et qui tendraient à l'exclure de la classe des peintres pour le reléguer dans celle des artistes capables seulement de manier l'ébauchoir ou le crayon, comme à lui refuser une place parmi les artistes véritablement et naturellement inspirés.

« Il est sans exemple, disait Ingres, qu'un grand dessinateur n'ait pas trouvé la couleur qui convenait exactement au caractère de son dessin. » Nous ne chercherons pas d'autre argument pour faire justice des regrets ou des dédains exprimés à propos du coloris choisi par le plus récent de ces « grands dessinateurs ». Ingres, cela est certain, n'a ni les préférences ni les habiletés d'un coloriste, à prendre cette qualification dans le sens exclusif et un peu arbitraire qu'on a coutume de lui attribuer aujourd'hui. Il n'est pas coloriste à l'exemple des Vénitiens, qui, comme Paul Véronèse, réussissent à déduire l'harmonie de la multiplicité même et de l'éclat presque égal des tons employés; il ne l'est pas non plus à la façon des Flamands du dix-septième siècle, qui procèdent par des affirmations et des négations alternatives, et dont le pinceau, pour assurer la prédominance de certaines couleurs, en sacrifie d'autres jusqu'à l'effacement. L'art du maître moderne consiste plutôt dans la franchise avec laquelle il reproduit l'unité caractéristique de la teinte répandue sur chaque objet, ce que dans le vocabulaire des ateliers on nomme « la teinte locale », c'est-à-dire cette couleur générale qui

au premier aspect enveloppe et absorbe les nuances diverses d'un visage, d'une draperie, d'une figure même tout entière. Point de ces touches juxtaposées conformément à une assez mauvaise tradition de l'école française, point de ces échantillons de tons se succédant comme les pièces de rapport d'une mosaïque et morcelant si bien l'ensemble d'un corps que celui-ci semble n'avoir qu'une vie multiple et pour ainsi dire anarchique. Qu'Ingres veuille représenter les chairs claires et fraîches d'une jeune femme telle que la *Vénus* ou *la Source,* ou les mâles carnations des personnages groupés autour du trône d'Homère ; qu'il ait à transcrire dans un portrait les apparences d'une complexion lymphatique ou bilieuse, nerveuse ou sanguine ; partout il adoptera pour le coloris de chaque objet une gamme presque monochrome, diversifiée seulement en soi par des demitons, et, dans ses rapports avec les tons environnants, par la nature même et la valeur intégrale de ceux-ci. Il y a loin sans doute de procédés aussi simples aux moyens employés par les coloristes proprement dits ; mais dans les tableaux d'Ingres, dans ses portraits surtout, cette sobriété du coloris n'exclut ni la force, ni, le cas échéant, la finesse. Elle a de plus cet avantage de ne rien compliquer, de ne rien démentir des intentions inhérentes à la pure expression des formes, et, comme le maître le constatait lui-même dans les œuvres de ses émules, de définir avec un surcroît de précision le sens donné par le dessin à

l'image des choses et les caractères particuliers des contours ou du modelé.

Reste ce que l'on a dit quelquefois, et ce que l'on répétait tout récemment encore des efforts accomplis par Ingres pour suppléer à ce qui lui aurait manqué du côté des dons naturels, de l'inspiration spontanée. A ce sujet, comme en ce qui concerne d'autres artistes contemporains, ne s'est-on pas beaucoup trop facilement payé de mots? On sait le goût d'une certaine critique et d'une grande portion du public pour les jugements lestement formulés, pour ces brefs arrêts qui, une fois rendus, dispensent ceux qui les ont prononcés de donner autrement leurs raisons, et les esprits pressés qui les entendent de se former une opinion pour leur propre compte. Attribuer aux talents en cause une signification si limitée que chacun d'eux puisse être qualifié par un seul mot, — qu'il suffise par exemple d'appeler, comme on le fait, celui-ci « un objectif », celui-là « une âme », cet autre « un tempérament », — c'est un moyen commode pour tout le monde d'abréger les recherches ou les appréciations. Conformément à cette méthode de signalement et de classement sommaire, Ingres a été réduit à la condition de « volonté ». Volonté, soit! mais en tout cas singulièrement servie par d'admirables instincts. Est-ce à force d'empire sur soi, est-ce en voulant seulement qu'on se rend capable de peindre la *Vénus* et l'*OEdipe* à vingt-sept ans ou *la Source* à près de quatre-vingts? Le sentiment inné, l'émotion franche

et naturelle ont-ils une part moindre que les calculs de la raison dans tant d'autres chefs-d'œuvre inspirés au maître par le spectacle direct ou par les souvenirs de la réalité?

Non, tout en reconnaissant ce que la science et l'expérience ont ajouté au génie d'Ingres, il faut reconnaître aussi que ce génie privilégié emprunte de son propre fonds ses ressources principales et le meilleur de son éloquence, qu'il suit une vocation bien plutôt qu'une loi imposée, qu'en un mot, convaincu de bonne heure et pour jamais, il n'est resté si fidèle à lui-même que parce qu'il aimait d'une passion tout instinctive les doctrines qu'il avait embrassées. Ingres, avec sa foi invariable, avec l'intraitable énergie de son dévouement au beau et au vrai, Ingres est avant tout un croyant. Voilà ce qui ressort de sa vie et de ses ouvrages et la moralité essentielle qu'il en faut tirer; c'est par là que les exemples qu'il a laissés nous seront profitables, en dehors de l'admiration à laquelle ils ont droit par eux-mêmes. Ils nous rappellent une fois de plus qu'on n'est un artiste qu'à la condition de se donner, de se sacrifier tout entier, qu'il n'y a en pareil cas ni degrés dans le zèle ni demi-mesures dans la pratique, et qu'en matière d'art comme dans une sphère plus haute encore, le gain des combats de la vie est promis aux cœurs « de bonne volonté » et le royaume de la gloire aux « violents ».

NOTES ET PENSÉES

DE J. A. D. INGRES.

INGRES PEINT PAR LUI-MÊME.

Lorsqu'on sait bien son métier et que l'on a bien appris à imiter la nature, le plus long pour un bon peintre est de *penser* en tout son tableau, de l'avoir pour ainsi dire tout dans sa tête, afin de l'exécuter ensuite avec chaleur et comme d'une seule venue. Alors, je crois, tout paraît senti ensemble. Voilà le propre du grand maître, et voilà ce qu'à force de rêver jour et nuit à son art, on doit acquérir, si l'on est né. L'énorme quantité des ouvrages anciens faits par un seul homme prouve qu'il vient un moment où un artiste de génie se sent comme entraîné par ses propres moyens et fait tous les jours des choses qu'il ne croyait pas savoir faire.

Il me semble être cet homme. Je fais des progrès chaque jour; jamais le travail ne m'a été aussi facile, et cependant mes ouvrages ne sont point lâchés : au contraire. Je finis plus qu'autrefois, mais bien plus vite. Il m'est impossible par nature de ne pas faire toujours mes ouvrages en conscience. Les faire vite pour gagner de l'argent, cela encore *m'est bien* impossible. (1813.)

Je suis pour les arts ce que j'ai toujours été. L'âge et la réflexion ont, je l'espère, assuré mon goût sans en

diminuer la chaleur. Mes adorations sont toujours Raphaël, son siècle, les anciens, et, avant tout, les Grecs divins : en musique, Gluck, Mozart, Haydn. Ma bibliothèque est composée d'une vingtaine de volumes, chefs-d'œuvre immortels, et, avec cela, la vie a bien des charmes. (1818.)

Comme je fais de la peinture pour la bien faire, je suis long, et par conséquent je gagne peu... Moi, pauvre diable, avec le travail le plus assidu et, j'ose dire, distingué, je me trouve, à trente-huit ans, n'avoir pu mettre de côté que mille écus à peine; encore faut-il vivre tous les jours. Mais ma philosophie, ma bonne conscience et l'amour de l'art me soutiennent, et me donnent le courage, avec les qualités d'une excellente femme, de me trouver passablement heureux. (1818.)

Tout braver avec courage, ne travailler que pour plaire d'abord à sa bonne conscience, puis à peu de monde : voilà le devoir d'un artiste, car l'art n'est pas seulement une profession, c'est aussi un apostolat. Tous ces efforts courageux ont tôt ou tard leur récompense. J'aurai la mienne. Après tant de jours ténébreux, arrivera la lumière. (1820.)

Vivre sagement, borner ses désirs et se croire heureux, c'est l'être véritablement. Vive la médiocrité! c'est le meilleur état de la vie. Le luxe corrompt les qualités du cœur, car il est malheureusement vrai que plus on a, plus on veut avoir, et moins on croit avoir. Sans la stu-

pide dissipation de ce qu'on appelle le monde, on vit avec un petit nombre d'amis que l'on s'est faits par l'inclination et par l'expérience; on exerce délicieusement les beaux-arts; les lettres, les connaissances humaines peuvent occuper tous vos instants et vous rendent un autre homme que le vulgaire. Les sources de ces jouissances sont inépuisables. Voilà donc, selon moi, l'homme heureux, le vrai sage, la vraie philosophie. (1821.)

J'ai produit jusqu'à présent (20 avril 1821) beaucoup d'ouvrages au moins aussi bons que ceux des autres, s'ils ne sont pas faits dans un meilleur sens : mais jamais l'ardeur du gain ne m'a fait hâter les soins que je donne à mes ouvrages, conçus et exécutés dans un esprit étranger à l'esprit moderne; car, après tout, leur plus grand défaut aux yeux de mes ennemis est de ne pas assez ressembler aux leurs. Je ne sais qui d'eux ou de moi aura raison à la fin; l'affaire n'est pas encore jugée : il faut attendre la sentence de la tardive mais équitable postérité. Toutefois je veux bien qu'on sache que depuis longtemps mes ouvrages ne reconnaissent d'autre discipline que celle des anciens, des grands maîtres de ce siècle de glorieuse mémoire où Raphaël posa les bornes éternelles et incontestables du sublime de l'art. Je crois avoir prouvé dans mes tableaux que mon unique ambition est de leur ressembler et de continuer l'art en le reprenant où ils l'ont laissé.

Je suis donc un conservateur des bonnes doctrines, et non un novateur. Je ne suis pas non plus, comme le prétendent mes détracteurs, un imitateur servile des

écoles du quatorzième et du quinzième siècle, quoique je sache m'en servir avec plus de fruit qu'ils ne savent voir. Virgile sut trouver des perles dans le fumier d'Ennius. Oui, dût-on m'accuser de fanatisme pour Raphaël et son siècle, je n'aurai jamais de modestie que devant la nature et devant leurs chefs-d'œuvre. (1821.)

Je compte beaucoup sur ma vieillesse : elle me vengera! (1821.)

Il ne faut pas croire que l'amour exclusif que j'ai pour ce peintre (Raphaël) me fasse son singe : chose d'ailleurs si difficile, ou mieux, impossible. Je pense que je saurai être original en imitant. Eh! qui, dans les grands, qui n'a pas imité? On ne fait rien de rien, et c'est en se rendant les inventions des autres familières que l'on en fait de bonnes. Les hommes qui cultivent les lettres et les arts sont tous enfants d'Homère. (1821.)

Si la nature m'a doué de quelque intelligence, je m'efforce de pénétrer plus avant par toutes sortes d'études, et si je sens que je fais parfois quelques pas de plus, c'est précisément par cela même que je vois *que je ne sais rien*. Oui, depuis que plus touché du grand et de sa perfection, je me trouve admis au désespérant avantage d'en mesurer l'étendue, je détruis plus que je ne fais et je suis trop long à combiner les beaux résultats, amant surtout du vrai, ne voyant le beau que dans le vrai, ce vrai qui fait les beautés d'Homère et de Raphaël.

Avec cela, l'ignorance et les sottises du public : en

voilà assez pour occuper mes plus petits moments et me faire passer de mauvaises nuits. A la vérité, tout ce mal et cette peine ressemblent au mal délicieux des amoureux, ou mieux aux souffrances courageuses et tendres de la maternité. Un succès, un peu de gloire, et surtout une conscience à peu près contentée, et l'on reprend ses chères douleurs. (1821.)

Je serais trop heureux si les moyens légitimes pour se faire un nom et se donner la puissance d'anéantir les ignorances de ce siècle m'étaient aussi faciles que de faire l'art comme je le fais. (1822.)

A mon âge on ne joue pas, je le vois, avec les attachements sans en ressentir beaucoup de regrets. Ma transplantation subite à Rome m'est dure, pénible. Je savais bien que j'aimais mes amis, mais peut-être pas à ce point de trouver tant qu'ils me manquent.....

Je suis à Rome, il est vrai, aussi bien que je puis être sous tous les rapports, au bout d'un mois à peu près de séjour : en bonne harmonie avec mon prédécesseur (1), mais jamais dupe, s'il y avait lieu, et allant droit de ma volonté. Excellent ambassadeur (2), bon secrétaire d'ambassade; considération et entière confiance de la part de mes pensionnaires, qui vivent très-bien entre eux; maison très-confortable et établie dans le meilleur ordre, dont ma femme, avec sa véritable capacité, fait mouvoir

---

(1) Horace Vernet.

(2) M. le marquis de la Tour-Maubourg.

déjà tous les rouages, même financiers, ce qui n'est pas peu de chose pour moi. Enfin, excepté des soins et des devoirs extérieurs qui me fatiguent plus que ma gestion, je devrais être satisfait; je devrais être content de ma position honorable et flatteuse assurément, si je pouvais oublier tous ceux que j'ai laissés et mieux supporter l'idée de la séparation. (1835.)

Le pape Léon XII (1) nous a rendu vraiment de beaux services! La divine *Vénus du Capitole* a été enfermée dans un cabinet, comme les femmes de mauvaise vie à San-Michele: il faut une permission pour la voir, il faut d'ailleurs des permissions pour tout. Les énormes feuilles de vigne couvrent les statues, hommes et femmes; les lieux publics sont barricadés de serrures, on badigeonne toujours, on refait Saint-Paul à la Valadier (2). Enfin, de ce côté, Rome n'est plus Rome. Les monuments vieillissent, les fresques ont des cheveux blancs que cela fait mal à voir, les processions et les cérémonies sont un peu moins belles : plus de peuple pittoresque, ni au dedans ni au dehors; partout des manches à gigot. Tout s'abâtardit; mais, malgré cela, les têtes sont de toute beauté, les ouvrages de l'art antique toujours sublimes, le ciel, le sol, les fabriques, admirables, et par-dessus tout Raphaël éclatant de beauté, un être vraiment divin descendu chez les hommes : ce qui cependant fait qu'en somme Rome est encore supérieure à tout. Paris vient après. (1835.)

---

(1) Mort en 1829, dans la septième année de son pontificat.

(2) Architecte du pape à l'époque où Ingres était pensionnaire de l'Académie de France.

Le ministre est venu à moi pour les travaux de la Madeleine, et, par une lettre de sa main, il me les a proposés (1). Ma réponse a été un *non*. J'ai suivi en cela mon sentiment naturel, pour beaucoup de raisons; d'abord parce que je dois penser à rester mes six ans à Rome, où, à présent, je suis bien, et puis parce que c'eût été une occasion de réveiller l'envie et de me redonner des tourments que j'ai fuis; parce que j'ai eu de la peine à surmonter les ressentiments qui me poignent encore contre tant de gens et tant de choses. J'ai voulu être conséquent avec moi-même en refusant tout, comme j'ai l'intention de le faire toujours, parce qu'on ne devait pas me laisser partir, parce qu'on devait dans le principe me charger, moi, le premier de ces grands travaux..... (2).

Tout beau qu'est ce travail, on ne me l'offre qu'après que, par accident, il se trouve vacant. Certes, l'occasion était belle, car tout a servi ma passion : oh! combien ce *non* m'a été doux et sensuel à dire! (1836.)

Ces petits ouvrages (la *Stratonice* et la petite *Odalisque*), je ne les termine que par respect humain et pour tenir mes engagements. Cependant ce sont des nains dont il faut faire des géants. J'y use toute ma patience,

(1) M. Thiers, alors ministre de l'intérieur. On se rappelle que l'exécution des peintures murales de la Madeleine avait été d'abord confiée à Paul Delaroche, qui, en 1835, rendit le travail, après que la partie principale de ce travail, — l'hémicycle — eut été distraite de l'ensemble et donnée à M. Ziégler.

(2) Voyez à ce sujet la lettre d'Ingres à M. Gatteaux en date du 15 juin 1836. *Appendice* (D).

7.



et j'en ai beaucoup; mais telle est ma position affreuse en cela, qu'avant tout, dussé-je y passer toute ma vie, dussé-je y mourir, il faut me contenter..... Jamais je ne me hasarderai à montrer, encore moins à donner à graver, une chose faite vite, pas plus que je ne voudrai faire une mauvaise action. (1836.)

On a beau me dire : Finissez-en donc, allez vite, ne recommencez pas; si mes ouvrages ont valu et valent quelque chose, c'est parce que... j'ai dû vingt fois les remettre sur le métier, les châtier avec une recherche et une sincérité extrêmes. Ce que j'ai été donc, je le serai apparemment toute ma vie. Dois-je m'en repentir? Aux autres d'en juger. Moi je ne puis faire autrement. (1836.)

A présent que je me porte bien (1), Rome me possède tout entier, et la quitter avant le temps serait pour moi un désespoir. Cependant le choléra nous en chassera peut-être bientôt. Déjà des cas, de faux cas, dit-on, il est vrai, se sont produits dans le *Trastevere*..... On me dira que voilà une raison pour revenir : non, je ne puis. Nous pouvons fuir Rome, mais non pas fuir à Paris. Et puis, dans cette circonstance, je suis père de famille; je dois et je veux rester à mon poste le dernier bien entendu (2). (1837.)

---

(1) Ingres avait eu, au mois de février 1837, une grave fluxion de poitrine.

(2) Ingres en effet « resta à son poste » tant que le fléau ravagea Rome. Voyez à l'*Appendice* (G) une lettre écrite par lui à M. Gatteaux, à l'époque où le choléra sévissait avec le plus de violence.

Lorsque nous pensons à nos amis, ce qui nous arrive souvent à ma bonne femme et à moi, nous détestons notre exil. Tout beau qu'il est, c'en est un véritable. Ne pas voir ses amis, ne pas jouir de leur présence, c'est comme une demi-mort. (1838.)

La proposition m'a été faite de peindre un tableau pour Versailles. Pour ne pas retarder davantage ma réponse, je dis non! parce que je suis on ne peut plus décidé à ne plus jamais rien peindre pour aucun public. (1838.)

Je suis de l'avis du bon la Fontaine : « Point de paix avec les méchants! »

On accuse à Paris mon influence, on accuse publiquement « la tendance qui se manifeste depuis quelque temps dans les travaux des pensionnaires de Rome ».... Eh bien, oui, il y a influence, et je défie d'ailleurs qu'un directeur, quel qu'il soit, à moins d'être Lethière ou Thévenin, n'influe nécessairement sur le moral artiste de ses pensionnaires. Mon influence est-elle bonne? Oui, excellente; oui, comme aucune autre n'a été bonne. Mes malheureux ennemis, hypocrites et fourbes....., veulent donc que ce soient leurs mauvaises doctrines qui dominent! Ils ne peuvent guérir les blessures profondes que leur ont faites la beauté et la vérité des miennes. Eh bien, quoique je ne sois certainement pas gâté par le public, même éclairé, mais qui ne l'est pas assez pour partager entièrement mes idées, je le fais juge entre eux et moi. Il est impossible, il est, malgré tout, impossible qu'il ne finisse pas par me préférer à eux.

..... Je prévois tout le reste de ma vie troublé. Voyant que les chiens chercheront toujours à me dévorer, il n'a tenu qu'à un bras qui a retenu ma plume que je ne fisse trois coups de tête...... J'ai cédé pour le moment, jusqu'à ce que je me sois vengé de mes stupides détracteurs, jusqu'à ce que je les aie jetés dans une honteuse confusion. Je suis furieux. Il ne me reste, je le sais, j'en ai les preuves patentes, que bien peu d'amis parmi tant d'ânes; mais, du moins, ces amis me restent. Sans cela, je ne sais ce que je deviendrais ici, où nous sommes d'ailleurs si seuls. Nos bons nous quittent, s'en retournent, et nous avons encore deux longues années à passer avant d'aller retrouver nos amis! Et encore qui sait si je ne serai pas forcé de dire un dernier adieu à la France, mon beau pays, mais qui devait me faire un lit plus doux? Je m'habitue à cette malheureuse pensée, dont l'accomplissement, en vérité, tient à bien peu de chose. Ah! la médiocrité l'emportera toujours! (1838.)

Je ne vis pas ici dans le bonheur... Cependant je resterai, malgré tout, jusqu'au dernier jour. Je compte les moments où je pourrai reprendre le commerce de la vie amicale, mais très-retirée, que je veux mener à Paris. Je suis désenchanté sur tout, excepté sur la musique, la paix intérieure, et quelques vieux amis : peu, bien peu. (1839.)

Il n'y a pas à dire, mon œil doit tout voir faire, sans compter les difficultés des permissions à obtenir, etc. Ce pays-ci est bien changé. Rome autrefois si généreuse, si libérale en art, n'existe plus. Toutes les portes sont fer-

mées, et l'on est humilié d'avoir à tout demander, à supplier à propos de tout. Comme cela me va, à moi! Et encore, souvent des refus. Cela enfin est si fort que je suis obligé d'adresser des réclamations et de longues plaintes à notre ambassadeur, et de me fâcher tout rouge, mais avec dignité. Il y a aussi des griefs contre l'école de Rome que je ne puis laisser passer sans en avoir raison. Voilà comme je vis, sans jamais être à moi, toujours détourné, pris à chaque instant : tout cela, pour être bon directeur, pour bien faire mon devoir, et, au bout, pour être blâmé, et par qui! Mais j'ai quelques compensations. Mes pensionnaires me sont, s'il est possible, plus attachés que jamais. Quoi qu'il arrive, je ferai toujours de mieux en mieux, pour me venger de mes malheureux, stupides et méchants ennemis. (1839.)

Ma bonne femme me console et m'encourage à faire face au présent; mais, moi, le passé me tue, et je suis comme Oreste, déplorant la fatalité qui m'a fait subir tant de cruels désappointements, depuis près de six ans, hélas! que je suis ici. Mais je ne veux pas recommencer à parler des causes malheureuses qui, successivement, se sont liées les unes aux autres pour tout empêcher. Puis il y a des choses que je n'ai pu vaincre, malgré ma patience et une force de volonté dont, j'ose le dire, j'ai souvent fait preuve : je ne suis pas de bois, au contraire, je suis nerveux en diable. (1839.)

Une fois mon tableau fini (la *Stratonice*), la fièvre m'a saisi. Que le destin la patafiole et Rome aussi, dans la-

quelle on ne peut vivre avec son climat et qui n'est plus la Rome que j'ai connue autrefois! Tout y est insupportable. J'entame le premier des cinq mois de séjour qui me restent. Heureusement, j'aurai à peine le temps d'en sentir le poids par tout ce qui me reste à faire : trois tableaux à terminer, et bien d'autres choses. (1840.)

Malgré cette espèce d'apothéose vivante qui me rend véritablement si heureux (1), ma vie continuelle d'artiste est dans cet admirable axiome : « Connais-toi toi-même. » C'est ce que je sais faire, en ne prenant de si grandes louanges que ce qui peut véritablement m'appartenir, et en acceptant le reste comme un motif de noble émulation... Je me sers de ce reste comme d'ailes pour voler plus haut; mais je remercie la Providence qui me procure tant de succès. (1840.)

Je suis enfin sorti de cette belle Rome dont on sent surtout l'énorme prix lorsqu'on la quitte. Comme on sent bien alors tout ce qu'elle vaut! Hélas! je n'ai pu dire adieu à Raphaël qu'en pleurant comme un enfant, à chaudes larmes : car qui sait si je reverrai jamais le Vatican? Que dire ensuite du mal ou du bien que m'a fait l'adieu si touchant et si honorable de mes amis, de mes pensionnaires, que je n'ai pu laisser sans une émotion profonde? Enfin, j'ai l'idée consolante que je vais

(1) Ingres venait d'être informé de l'éclatant succès qui avait accueilli, à Paris, l'apparition de son tableau, la *Stratonice*. Voyez, pour plus de détails, l'article relatif à cette toile dans le *Catalogue* ci-après des OEuvres du maître.

revoir d'autres amis autant et plus chers encore à mon cœur. (1841.)

J'ai accepté de grands travaux (1), j'ai beaucoup accepté, mais cela m'a été si bien offert que je n'ai pu ne pas dire *oui*. Peut-être ai-je trop tôt consenti à rompre avec ce que j'ai constamment gardé depuis six ans, ma liberté, en rentrant dans la position d'un homme public, avec toutes ses éventualités. Je ne sais, à vrai dire, si j'aurai, comme autrefois, le cœur à lutter et à combattre dans l'arène turbulente, moi qui, depuis six ans, ai goûté le bonheur de n'être rien, sinon (et cela a été quelque chose) directeur de l'École de Rome. On a bien su me dénier ou m'envier le bien que j'ai fait! Mais, tout en redoutant ma nouvelle situation, les encouragements, les louanges, les hommages même que j'ai reçus ont vaincu mes anciens ressentiments, et je vais devant moi, arrive que pourra! Ce qu'il y a de sûr, c'est que ma sensibilité nerveuse ayant, s'il est possible, encore augmenté avec l'âge, il faut que l'on me laisse tranquille; car, si l'on me tourmentait trop, mon parti serait bientôt pris : je ferais vite comme le chien de Jean de Nivelle. En attendant, je ne demande pas mieux que de servir mon pays, que j'aime par-dessus tout. (1841.)

Quelquefois, couronné de ma propre approbation, je suis heureux : surtout quand je revois longtemps après, dans le monde où je les ai lancés, mes ouvrages, ces en-

---

(1) Le portrait du duc d'Orléans et les peintures du château de Dampierre. Voyez plus loin le *Catalogue*.

fants de mon âme qui m'ont coûté tant de soins, tant de sollicitudes tendres et courageuses! (1841.)

Je vis à Paris attaché comme sur une enclume que toutes les contrariétés de la vie d'artiste battent à qui mieux mieux. Oui, j'enrage ici de tout ce que je vois, de tout ce que j'entends, de tout ce qui me prive de toute espèce de liberté. On m'a donc donné tout Paris à peindre (1)!... Et malgré cela, malgré ce qui pourrait tuer un autre, je me porte bien, à quelques infirmités près. (1846.)

On blasphème ici à qui mieux mieux, en paroles et en faits, l'homme-dieu que nous adorons, Raphaël. O le cruel pays! N'étaient mes petits dieux Lares, les objets d'art qui m'entourent et auxquels j'ai lié ma vie, je décamperais bien vite..... Mais où aller? En Italie? Empestée aussi. Ah! impérieuse nécessité qui m'attache ici où je souffre, mais où j'ai à la vérité des amis que je ne pourrais quitter sans désespoir! (1851.)

J'ai été privé d'aller aux séances de la commission (2), assemblée très-embrouillée, où personne ne s'entend qu'à défaire ce que l'on avait bien fait. Plus de grande médaille d'honneur! La commission est accouchée d'une

---

(1) Ingres à cette époque venait de terminer le portrait de *madame d'Haussonville,* il travaillait à celui de *madame de Rothschild* et il avait commencé celui de *madame Moitessier.*

(2) Pour les récompenses à décerner à la suite de l'Exposition universelle.

liste de neuf, où moi, peintre de haute histoire, je suis sur le même rang que l'apôtre du laid..... Aujourd'hui, dans ce moment, on est occupé à faire sanctionner, en assemblée de toutes les commissions, ces iniquités. Je ne sais en vérité ce que je dois faire. Tout ce que je sais, c'est que si je ne suis pas content de ce que l'on fera pour moi, je déserte le monde, ma position, toute espèce de participation aux travaux d'art, et je me clos chez moi pour..... donner mes derniers moments à l'amour de l'art, par l'exercice et la seule fréquentation des chefs-d'œuvre, en vivant en paresseux laborieux. (1855.)

Je suis absorbé par mon travail, que je n'ai jamais aimé autant qu'actuellement. Plus je vieillis, plus il devient pour moi un besoin irrésistible.

Je me porte à merveille, et cependant, par mon grand âge, je suis bien près de faire mon paquet; mais je le veux le plus gros et le plus beau possible, voulant vivre dans la mémoire des hommes. (1856.)

Que faire à Paris, dans cet ingrat pays livré à ce que l'anarchie des arts a de plus violent, de plus absurde, et sans espoir de retour? Je me repose ici (1), au sein de ma bonne et excellente famille; mais les chagrins artistiques ne m'y poursuivent pas moins, si bien que ma vie en est profondément troublée. Je finirai par changer d'existence. Déjà, excepté l'honneur qui n'est pas perdu, Dieu merci, et mon vif amour pour l'art, excepté quelques

---

(1) A Meung, près d'Orléans.

amis précieux à mon cœur, tout le reste m'est devenu indifférent. Je finirai par vivre éloigné de ce qui m'est odieux et insupportable. (1857.)

Je suis à présent si vieux moralement, je vois et j'apprécie tellement (plus que jamais) ce que sont et ce que valent les choses, que je ne désire vivre et achever ma vie qu'avec les bonnes affections très-intimes et les jouissances très-personnelles..... jouissances que personne ne peut m'ôter jusqu'à mon dernier soupir. Je m'affranchis ainsi de bien des ennuis en brisant avec la société, ignorante, fausse, envieuse, de mauvais goût, et surtout en évitant d'être toujours remis en question. (1858.)

On m'a fait observer, et peut-être avec justesse, que je reproduisais trop souvent mes compositions, au lieu de faire des ouvrages nouveaux. Voici ma raison : La plupart de ces œuvres, que j'aime par le sujet, m'ont paru valoir la peine que je les rendisse meilleures en les répétant ou en les retouchant, ce qui m'est arrivé souvent pour les premières que j'aie faites, entre autres pour la *Chapelle Sixtine*. Lorsque par son amour pour l'art et par ses efforts, un artiste peut espérer qu'il laissera son nom à la postérité, il ne saurait assez faire pour rendre ses œuvres plus belles ou moins imparfaites. J'ai pour exemple le grand Poussin, qui a souvent répété les mêmes sujets; mais il ne faut abuser de rien. Il est aussi des ouvrages qui peuvent ne pas être redits, et, sans orgueil, je serais absurde de vouloir refaire le *Saint Symphorien*. (1859.)

On me reproche d'être exclusif, on m'accuse d'injustice pour tout ce qui n'est pas l'antique ou Raphaël. Cependant je sais aimer aussi les petits maîtres hollandais et flamands, parce qu'ils ont à leur manière exprimé la vérité et qu'ils ont réussi, même admirablement, à rendre la nature qu'ils avaient devant les yeux. Non, je ne suis pas exclusif, ou plutôt je ne le suis que contre le faux. (1859.)

Si je n'éprouvais la dure privation de mes meilleurs amis (1), je serais très-heureux de ma vie solitaire et studieuse, vivant de moi-même, avec des livres, un pinceau que je tiens, grâce à Dieu, encore assez bien, et de la bonne musique classique. (1860.)

Enfin, il est vrai que j'ai depuis la fin du mois dernier quatre-vingts ans : c'est sérieux cela! Vous en avez quelques-uns de plus (2), mais ayons confiance. Malgré notre âge, nous ne sommes pas, comme tant d'autres, des imbéciles. Cet âge nous conserve notre esprit, notre tête; on ne vit que par cela. (1860.)

Cette couronne d'or, l'eût-on faite pour l'Empereur, on n'eût pu la faire plus belle; mais ce qui m'a touché bien davantage, c'est la vue de ces deux mille signatures de toutes les classes de la société (3).

---

(1) Ingres était alors à la campagne.

(2) Ingres en écrivant ceci s'adressait à M. Marcotte. Voyez sur le même sujet, à l'*Appendice* (O), une lettre également adressée à M. Marcotte, en date du 16 juillet 1862.

(3) La ville de Montauban avait offert, en 1862, à Ingres une cou-

Voilà comment dans cette vie il y a de bons et de mauvais jours; mais ceux-ci sont bien plus nombreux. Ce que j'ai souffert, et au moment si voisin pour moi de l'inexistence, me décourage et me révolte, car il y a deux hommes en moi. L'un, encore vif, d'une sensibilité intelligente et jeune qui augmente plutôt qu'elle ne décroît, devient irascible, insupportable, et dit à ce pauvre corps délabré, infirme et souffrant : Imbécile! va donc! Pourquoi es-tu vieux? Enfin, si ma religion et les soins tendres de mon excellente Delphine n'adoucissaient mes souffrances, je serais bien malheureux malgré toutes mes auréoles, malgré une position si enviable et si glorieuse.

J'ai apporté ici (à Meung) le vrai bien de la vie, le travail, une assez grande *Vierge* à terminer sans me fatiguer trop, en m'amusant à passer doucement le temps et à profiter de ce que j'ai encore toute la flamme de trente ans, pour l'employer, si Dieu le permet et me fait cette grâce, à augmenter le faible contingent de mes œuvres jusqu'au grand départ. Dieu veuille dans la postérité les rendre tant soit peu méritoires! (1863.)

Je suis de mon pays, je suis Gaulois, mais non pas de ceux qui ont saccagé Rome et voulu incendier Delphes. Il y a encore de ceux-là parmi nous. Ils ne détruisent plus, il est vrai, par les armes; mais, dans leur petit orgueil et dans le déréglement de leurs mesquines idées,

---

ronne d'or que le maître, à son tour, a léguée au Musée de la ville, avec ses tableaux, ses dessins et les divers objets d'art qui lui avaient appartenu.

ces petits Gaulois d'aujourd'hui tournent leurs efforts contre leur propre pays en travaillant à le déposséder de l'art véritable. Cet art, ils le minent dans ses racines; comme les termites, ils en rongent la moelle jusqu'à ce qu'il finisse par crouler et qu'il se réduise en poussière. Je puis paraître acerbe et dur auprès de certains esprits, mais aux grands maux les grands remèdes. D'ailleurs je crois n'être que juste dans mes inébranlables opinions et dans ce sincère amour pour l'art que personne au moins n'osera me disputer..... Qu'on me trouve singulier, intolérant, bizarre : comme mes goûts élevés font partie d'une religion, comme je puis rendre raison de la hauteur de ce que j'aime, de ce que j'adore, on comprendra, sans parler de la sensibilité de mes nerfs, d'où viennent mes prétendues bizarreries et pourquoi je suis intolérant! (1864.)

Les mauvais connaisseurs, les mauvais artistes! Comme des diables sortis de dessous terre, ils bouleversent, détruisent tout et règnent; mais nous, avec notre foi, nous sommes plus forts qu'eux moralement. Comme ils sont aveugles et que nous seuls y voyons clair, ils sont encore plus malheureux que nous. (1866.)

Jusqu'à cette heure, la crainte de l'opinion ne m'a pas fait faire un seul pas en arrière; car, pour moi, c'est un point d'honneur de rester fidèle à de vieilles convictions, à des convictions que je n'abandonnerai jamais, même à la dernière heure. (1866.)

DE L'ART ET DU BEAU.

Il n'y a pas deux arts, il n'y en a qu'un : c'est celui qui a pour fondement le beau éternel et naturel. Ceux qui cherchent ailleurs se trompent, et de la manière la plus fatale. Qu'est-ce que veulent dire ces prétendus artistes qui prêchent la découverte du « nouveau »? Y a-t-il rien de nouveau? Tout est fait, tout est trouvé. Notre tâche n'est pas d'inventer mais de continuer, et nous avons assez à faire en nous servant, à l'exemple des maîtres, de ces innombrables types que la nature nous offre constamment, en les interprétant dans toute la sincérité de notre cœur, en les ennoblissant par ce style pur et ferme sans lequel nulle œuvre n'a de beauté. Quelle absurdité que de croire que les dispositions et les facultés naturelles peuvent être compromises par l'étude, par l'imitation même des œuvres classiques! Le type original, l'homme, reste toujours là : nous n'avons qu'à le consulter pour savoir si les classiques ont eu tort ou raison, et si, en employant les mêmes moyens qu'eux, nous mentons ou nous disons vrai.

On n'a plus à découvrir les conditions, les principes du beau. Il s'agit de les appliquer sans que le désir d'inventer nous les fasse perdre de vue. La beauté pure et naturelle n'a pas besoin de surprendre par la nouveauté : c'est assez qu'elle soit la beauté. Mais l'homme est amoureux du changement, et le changement dans l'art est bien souvent la cause de la décadence.

L'étude ou la contemplation des chefs-d'œuvre de l'art ne doit servir qu'à rendre celle de la nature plus fructueuse, plus facile; elle ne doit pas tendre à la faire rejeter, la nature étant ce dont toutes les perfections émanent et tirent leur origine.

C'est dans la nature qu'on peut trouver cette beauté qui fait le grand objet de la peinture; c'est là qu'on doit la chercher, nulle part ailleurs. Il est aussi impossible de se former l'idée d'une beauté à part, d'une beauté supérieure à celle qu'offre la nature, qu'il l'est de concevoir un sixième sens. Nous sommes obligés d'établir toutes nos idées, jusqu'à celle de l'Olympe et de ses divins habitants, sur des objets purement terrestres. Toute la grande étude de l'art est donc d'apprendre à imiter ces objets.

La principale et la plus importante partie de la peinture est de savoir ce que la nature a produit de plus beau et de plus convenable à cet art, pour en faire le choix suivant le goût et la manière de sentir des anciens.

On doit se rappeler que les parties qui composent la plus parfaite statue ne peuvent jamais, chacune en particulier, surpasser la nature, et qu'il nous est impossible d'élever nos idées au delà des beautés de ses ouvrages. Tout ce que nous pouvons faire, c'est de parvenir à en opérer l'assemblage. A parler strictement, les statues grecques ne surpassent la nature que parce qu'on y a rassemblé toutes les belles parties que la nature réunit

bien rarement dans un même sujet. L'artiste qui procède ainsi est admis dans le sanctuaire de la nature. Il jouit alors de la vue et de l'entretien des dieux; il en observe la majesté comme Phidias, il en apprend le langage pour en faire part aux mortels.

Phidias parvint au sublime en corrigeant la nature avec elle-même. A l'occasion de son *Jupiter Olympien*, il se servit de toutes les beautés naturelles réunies pour arriver à ce qu'on appelle mal à propos le beau idéal. Ce mot ne doit être conçu que comme exprimant l'association des plus beaux éléments de la nature qu'il est bien rare de trouver parfaite en ce point, la nature étant d'ailleurs telle qu'il n'y a rien au-dessus d'elle, quand elle est belle, et tous les efforts humains ne pouvant non-seulement la surpasser, mais même l'égaler.

N'étudiez le beau qu'à genoux.

On n'arrive dans l'art à un résultat honorable qu'en pleurant. Qui ne souffre pas, ne croit pas.

Ayez de la religion pour votre art. Ne croyez pas qu'on produise rien de bon, d'à peu près bon même, sans élévation dans l'âme. Pour vous former au beau, ne voyez que le sublime. Ne regardez ni à droite, ni à gauche, encore moins en bas. Allez la tête levée vers les cieux, au lieu de la courber vers la terre comme les porcs qui cherchent dans la boue.

L'art vit de hautes pensées et de nobles passions. Du caractère, de la chaleur! On ne meurt pas de chaud, mais on meurt de froid.

Ce que l'on sait, il faut le savoir l'épée à la main. Ce n'est qu'en combattant qu'on acquiert quelque chose, et, dans l'art, le combat, c'est la peine qu'on se donne.

Dessine, peins, imite surtout, fût-ce de la nature morte. Toute chose imitée de la nature est une œuvre, et cette imitation mène à l'art.

Les chefs-d'œuvre ne sont pas faits pour éblouir. Ils sont faits pour persuader, pour convaincre, pour entrer en nous par les pores.

Les mauvaises pratiques tuent tout : il n'y en a pas dans la nature.

Poussin avait coutume de dire que c'est en observant les choses que le peintre devient habile plutôt qu'en se fatiguant à les copier. Oui : mais il faut que le peintre ait des yeux.

Le grand point est d'être dirigé par la raison pour distinguer le vrai d'avec le faux, ce à quoi on ne peut arriver qu'en apprenant à devenir exclusif, et cela s'apprend par la fréquentation continuelle du seul beau. O le plaisant et monstrueux amour que d'aimer de la même passion Murillo et Raphaël!

En matière de vrai, j'aime mieux qu'on soit un peu au delà, quelque risque que l'on coure, car, je le sais, le vrai peut n'être pas vraisemblable. Bien souvent, il ne faut pour cela que l'épaisseur d'un cheveu.

Dans les images de l'homme par l'art, le calme est la première beauté du corps, de même que dans la vie, la sagesse est la plus haute expression de l'âme.

Tâchons de plaire pour mieux imposer le vrai. Ce n'est pas avec du vinaigre qu'on prend les mouches, c'est avec du miel et du sucre.

Regardez cela (le modèle vivant) : c'est comme les anciens et les anciens sont comme cela. C'est un bronze antique. Les anciens, eux, n'ont pas corrigé leurs modèles, j'entends par là qu'ils ne les ont pas dénaturés. Si vous traduisez sincèrement ce qui est là, vous procéderez comme eux, et, comme eux, vous arriverez au beau. Si vous suivez une autre marche, si vous prétendez corriger ce que vous voyez, vous n'arriverez qu'au faux, au louche ou au ridicule.

Quand vous manquez au respect que vous devez à la nature, quand vous osez l'offenser dans votre ouvrage, vous donnez un coup de pied dans le ventre de votre mère.

L'art n'est jamais à un aussi haut degré de perfection que lorsqu'il ressemble si fort à la nature qu'on peut le

prendre pour la nature elle-même. L'art ne réussit jamais mieux que quand il est caché.

Il faut trouver le secret du beau par le vrai. Les anciens n'ont pas créé, ils n'ont pas fait : ils ont reconnu.

Aimez le vrai parce qu'il est aussi le beau, si vous savez le discerner et le sentir. Faisons-nous des yeux qui voient bien, qui voient avec sagacité : je ne demande que cela. Si vous voulez voir cette jambe laide, je sais bien qu'il y aura matière, mais je vous dirai : Prenez mes yeux, et vous la trouverez belle.

Le laid : on le pratique parce qu'on ne voit pas assez le beau.

Vous tremblez devant la nature : tremblez, mais ne doutez pas!

On est toujours beau quand on est vrai. Toutes les fautes que vous faites ne viennent pas de ce que vous n'avez pas assez de goût ou d'imagination; elles viennent de ce que vous n'avez pas mis assez de nature. Raphaël et cela (le modèle vivant), c'est synonyme. Et quel chemin Raphaël a-t-il pris? Lui-même a été modeste, lui-même, tout Raphaël qu'il était, a été soumis. Soyons donc humbles devant la nature.

La sculpture est un art sévère, rigide : aussi avait-elle été consacrée par les anciens à la religion.

Malheur à qui joue avec son art! Malheur à l'artiste qui n'a pas l'esprit sérieux!

Ne vous occupez pas d'autrui, ne vous occupez que de votre besogne; ne songez qu'à la faire de votre mieux. Voyez la fourmi qui porte son œuf : elle chemine sans s'arrêter, puis, quand elle est arrivée, elle se retourne pour regarder où en sont les autres. Quand vous serez vieux, alors vous pourrez faire de même et comparer ce que vous aurez produit avec les productions de vos rivaux. Alors, mais alors seulement, vous regarderez tout sans danger et vous apprécierez tout à sa juste valeur.

DU GOUT ET DE LA CRITIQUE.

Quand il est sûr de marcher dans la bonne voie, quand il suit les traces de ceux de ses prédécesseurs qui jouissent à juste titre d'une grande célébrité, l'artiste alors peut s'armer de la hardiesse et de l'assurance qui conviennent au vrai talent. Il ne doit pas se laisser détourner du droit chemin par le blâme d'une foule ignorante. C'est lui qui a raison, c'est de lui que viennent les leçons et les exemples du goût.

Plus on est convaincu et fort, plus il faut être bienveillant envers les hésitants et les faibles. La bienveillance est une des grandes qualités du génie.

Le malheur des grands artistes, celui qui n'est connu que d'eux seuls et dont ils ne se plaignent qu'entre eux, c'est de n'être pas assez sentis. Il y a un effet total qui constate le succès; mais ces détails de la perfection, mais cette foule de traits précieux ou par tout ce qu'ils ont coûté ou parce qu'ils n'ont rien coûté du tout, voilà ce dont quelques connaisseurs jouissent seuls et dans le secret, ce que les applaudissements publics ne disent pas, ce que l'envie dissimule toujours, ce que l'ignorance ne peut jamais entendre et ce qui, s'il était bien connu, serait la première récompense des vrais talents.

« Il ne s'est presque jamais rien fait de grand dans le monde que par le génie et la fermeté d'un seul homme qui lutte contre les préjugés de la multitude ou qui lui en donne. » (Voltaire.) — Oui, si le génie est bon, tant mieux; mais s'il est mauvais, comme a été le sien, où cela conduit-il? A la barbarie, au désaveu absurde de ce qui est à jamais le beau, le vrai, au desséchement de l'âme et du cœur, au rien, au vide, au calme affreux d'une terre inhabitée.

Le temps fait justice de tout. Des ouvrages absurdes ont pu surprendre, tromper un siècle par des traits faux, mais éblouissants, parce qu'en général les hommes jugent rarement par eux-mêmes, parce qu'ils suivent le torrent et que le goût pur est presque aussi rare que le talent. Le goût! Il consiste moins encore à apprécier le bien là où il se montre, qu'à le reconnaître sous l'épaisseur des défauts qui le cachent. Les commencements

informes de certains arts ont quelquefois au fond plus de perfection que l'art perfectionné.

Il y a plus d'analogie qu'on ne pense entre le bon goût et les bonnes mœurs. Le bon goût est un sentiment exquis des convenances que donne un heureux naturel et que développe une éducation libérale.

Ce n'est guère que le bas style dans les arts, tant en peinture qu'en poésie et en musique, qui plaît naturellement à la multitude. Les plus sublimes efforts de l'art n'affectent point les esprits incultes. Un goût fin et délicat est le fruit de l'éducation et de l'expérience. Nous recevons seulement en naissant la faculté de nous donner ce goût et de le cultiver, ainsi que nous naissons avec la disposition de recevoir les lois de la société ou de nous conformer à ses usages. C'est jusqu'à ce point, mais pas plus loin, qu'on peut dire que le goût nous est naturel.

Le peuple ignorant montre aussi peu de goût dans ses jugements sur l'effet ou sur le caractère d'un tableau qu'en face des objets animés. Dans la vie, il s'extasiera devant la violence ou l'emphase; dans l'art, il préférera toujours des attitudes forcées ou guindées et des couleurs brillantes à une noble simplicité, à une grandeur tranquille, telles que nous les voyons représentées dans les tableaux des anciens.

Peut-on jamais assez aimer, assez admirer le beau suprême? Quelle fleur, entre les plus belles fleurs, peut

égaler la rose, et parmi les oiseaux du firmament, quel est celui que l'on pourrait comparer à l'aigle de Jupiter? De même est-il rien de comparable aux œuvres d'Homère, à une statue de Phidias, à un tableau de Raphaël, à une tragédie lyrique de Gluck, à un quatuor ou à une sonate d'Haydn? Est-il rien de plus beau, de plus divin et, par conséquent, de plus digne d'amour?

La louange pâle d'une belle chose est une offense.

Il faut continuellement former son goût sur les chefs-d'œuvre de l'art : c'est perdre son temps que de s'occuper à d'autres recherches. On peut jeter les yeux sur les beautés inférieures, mais non les étudier, encore moins les imiter.

Quand les anciens voyageaient, quand ils allaient à la campagne, ils emportaient toujours avec eux des objets d'art, des tableaux, des petits bronzes. L'empereur Tibère voyageait invariablement avec un tableau de Zeuxis ou d'Apelles représentant un prêtre de Cybèle. Nous, quand nous sommes hors des lieux où nous vivons d'ordinaire, ayons toujours sous les yeux nos gravures, nos croquis d'après les maîtres pour entretenir notre goût, pour nous aider à comprendre les choses nouvelles ou pour nous prémunir contre les séductions.

Il est naturel de voir ses amis en beau, excepté cependant lorsqu'ils tombent dans le faux. Alors il est de la

vraie amitié, de la charité (car celle-ci n'est pas seulement de donner dans la main), d'assister, de fortifier, de redresser l'âme et le cœur par des conseils éclairés et sincères sur tout ce qui est bon, beau et profitable. La louange d'un fat ou d'un ignorant, bien loin de nous encourager, doit au contraire nous donner l'éveil de quelque faute.

Pour tirer du fruit de la critique de nos amis, il est bien nécessaire que nous sachions, par la connaissance de leur caractère, de leur goût, de leurs habitudes d'esprit, distinguer jusqu'à quel point leurs observations peuvent avoir leur raison d'être.

La même sagacité qui fait qu'un homme excelle dans son art doit l'amener à faire un usage convenable du jugement des savants et des gens ineptes.

Pour être un bon critique du grand art et du grand style, il faut être doué du même goût épuré qui a guidé l'artiste et présidé à la confection de son œuvre.

Il y a peu de personnes, soit instruites, soit même ignorantes, qui, si elles disaient librement leurs pensées sur les ouvrages des artistes, ne pourraient pas leur être utiles. Les seules opinions dont on ne peut tirer aucun fruit sont celles des demi-connaisseurs.

DU DESSIN.

Le dessin est la probité de l'art.

Dessiner ne veut pas dire simplement reproduire des contours, le dessin ne consiste pas simplement dans le trait : le dessin c'est encore l'expression, la forme intérieure, le plan, le modelé. Voyez ce qui reste après cela! Le dessin comprend les trois quarts et demi de ce qui constitue la peinture. Si j'avais à mettre une enseigne au-dessus de ma porte, j'écrirais : *École de dessin*, et je suis sûr que je ferais des peintres.

Le dessin comprend tout, excepté la teinte.

Il faut toujours dessiner, dessiner des yeux quand on ne peut dessiner avec le crayon. Tant que vous ne ferez pas marcher l'inspection avec la pratique, vous ne ferez rien de vraiment bon.

Le peintre qui se fie à son compas s'appuie sur un fantôme.

Qu'on ne passe pas un seul jour sans tracer une ligne, disait Apelles. Il voulait dire par là, et je vous répète, moi : La ligne, c'est le dessin, c'est tout.

Si je pouvais vous rendre tous musiciens, vous y gagneriez comme peintres. Tout est harmonie dans la

nature : un peu trop, un peu moins dérange la gamme et fait une note fausse. Il faut arriver à chanter juste avec le crayon ou le pinceau aussi bien qu'avec la voix; la justesse des formes est comme la justesse des sons.

En étudiant la nature, n'ayez d'yeux d'abord que pour l'ensemble. Interrogez-le et n'interrogez que lui. Les détails sont des petits importants qu'il faut mettre à la raison. La forme large et encore large! La forme : elle est le fondement et la condition de tout; la fumée même doit s'exprimer par le trait.

Voyez dans le modèle les rapports des grandeurs; c'est là tout le caractère. Soyez-en frappé vivement, et, vivement aussi, rendez ces grandeurs relatives. Si, au lieu de suivre cette méthode, vous tâtonnez, si vous cherchez sur le papier, vous ne ferez rien qui vaille. Ayez tout entière dans les yeux, dans l'esprit, la figure que vous voulez représenter, et que l'exécution ne soit que l'accomplissement de cette image possédée déjà et préconçue.

En traçant une figure attachez-vous avant tout à en déterminer, à en bien caractériser le mouvement. Je ne saurais trop vous le répéter, le mouvement c'est la vie.

Ne plaignons ni notre temps ni nos peines pour arriver à la pureté de l'expression, à la perfection du style. Servons-nous, pour nous corriger sans cesse, même de la facilité que nous pouvons avoir. Malherbe,

dit-on, travaillait avec une lenteur prodigieuse : oui, parce qu'il travaillait pour l'immortalité.

Il faut faire disparaître les traces de la facilité; ce sont les résultats et non les moyens employés qui doivent paraître. La facilité : il faut en user en la méprisant, mais, malgré cela, quand on en a pour cent mille francs, il faut encore s'en donner pour deux sous.

Plus les lignes et les formes sont simples, plus il y a de beauté et de force. Toutes les fois que vous partagez les formes, vous les affaiblissez. Il en est de cela comme du fractionnement en toutes choses.

Pourquoi ne fait-on pas du grand caractère? Parce qu'au lieu d'une grande forme on en fait trois petites.

Quand les grandes lignes avant tout ne sont pas dans le caractère, nous n'arrivons à produire que des ressemblances douteuses.

Dans la construction d'une figure, ne procédez point par morceaux. Conduisez tout en même temps et, comme on dit fort bien, dessinez « l'ensemble ».

Il ne faut pas essayer d'apprendre à faire le beau caractère : il faut le trouver dans son modèle.

Les belles formes, ce sont des plans droits avec des

rondeurs. Les belles formes sont celles qui ont de la fermeté et de la plénitude, et où les détails ne compromettent pas l'aspect des grandes masses.

Il faut donner de la santé à la forme.

L'achevé de la forme se trouve en finissant. Il y en a qui se contentent, dans le dessin, du sentiment; le sentiment une fois exprimé, cela leur suffit. Raphaël et Léonard de Vinci sont là pour prouver que le sentiment et la précision peuvent s'allier.

Les grands peintres, comme Raphaël et Michel-Ange, ont insisté sur le trait en finissant. Ils l'ont redit avec un pinceau fin, ils ont ainsi ranimé le contour ; ils ont imprimé à leur dessin le nerf et la rage.

Nous ne procédons pas matériellement comme les sculpteurs, mais nous devons faire de la peinture sculpturale.

Un peintre a grand'raison de se préoccuper de la finesse, mais il doit y joindre la force, qui ne l'exclut pas, tant s'en faut. Toute la peinture est dans le dessin fort et fin à la fois. Elle n'est que là, quoi qu'on en dise, dans un dessin ferme, fier, caractérisé, même s'il s'agit d'un tableau qui doit impressionner par la grâce. La grâce seule ne suffit pas, le dessin châtié non plus. Il faut davantage : il faut que le dessin amplifie, il faut qu'il enveloppe.

Il y a toujours du bien, quels que puissent être d'ailleurs les défauts, dans une œuvre où la tête a commandé à la main. Il faut qu'on sente cela, même dans les essais d'un débutant. L'habileté de la main s'acquiert par l'expérience; mais la rectitude du sentiment, de l'intelligence, voilà ce qui peut se montrer tout d'abord, et voilà aussi, dans une certaine mesure, ce qui tient lieu du reste.

Dessinez purement, mais avec largeur. Pur et large : voilà le dessin, voilà l'art.

Dessinez longtemps avant de songer à peindre. Quand on construit sur un solide fondement, on dort tranquille.

L'expression en peinture exige une très-grande science du dessin; car l'expression ne peut être bonne si elle n'a été formulée avec une justesse absolue. Ne la saisir qu'à peu près, c'est la manquer; c'est ne représenter que des gens faux qui s'étudieraient à contrefaire des sentiments qu'ils n'éprouvent pas. On ne peut parvenir à cette extrême précision que par le plus sûr talent dans le dessin. Aussi les peintres d'expression, parmi les modernes, ont-ils été les plus grands dessinateurs. Voyez Raphaël!

L'expression, partie essentielle de l'art, est donc intimement liée à la forme. La perfection du coloris y est si peu requise que les peintres d'expression excellents n'ont pas eu, comme coloristes, la même supériorité. Les en blâmer, c'est ne pas connaître assez les arts. On

ne peut demander au même homme des qualités contradictoires. D'ailleurs la promptitude d'exécution dont la couleur a besoin pour conserver tout son prestige ne s'accorde pas avec l'étude profonde qu'exige la grande pureté des formes.

Toutes les religieuses paraissent belles, et je suis sûr par expérience qu'il n'y a point d'ornement artificiel ou de parure étudiée qui puisse causer la moitié de l'impression que produit le simple et modeste habit d'une religieuse ou d'un moine. J'ai souvent aussi remarqué, j'ai souvent admiré dans les églises les sentiments d'affection et d'amour qui animent les visages des personnes pieuses. La dévotion qu'elles ressentent devant les madones ou devant les saints préférés doit être extrêmement satisfaisante pour le cœur. J'avoue que j'envie leur état. Je maudis au fond de moi-même cette philosophie qui, avec toute sa froideur et ses triomphes insipides, nous laisse dans une espèce d'apathie stoïque et anéantit en nous les plus douces émotions (1).

En tout cas, quelles ressources pour l'art que l'étude et l'imitation de ces dehors de la paix et de la sérénité intérieures! Il y a là à la fois une consolation à donner à l'âme, un exemple fortifiant à lui offrir, et, au point de vue du beau, un admirable spectacle à fournir au regard.

Dans un tableau, il faut que la lumière tombe quelque part avec force et que l'attention du spectateur soit

(1) Ingres écrivait ceci en 1813.

attirée sur ce point. Il en est de même dans une figure où l'effet doit rayonner d'un point central; c'est ce qui fait les dégradations. Pour la forme, il faut aussi qu'un grand morceau dominant tout le reste s'empare d'abord du regard; c'est là un des éléments principaux du caractère dans le dessin.

Pour arriver à la belle forme, il ne faut pas procéder par un modelé carré ou anguleux; il faut modeler rond, et sans détails intérieurs apparents.

Lorsqu'on a une seule figure dans son tableau, il faut la modeler en ronde-bosse et en chercher ainsi l'effet pittoresque.

Ayez toujours un carnet en poche et notez en quatre coups de crayon les objets qui vous frappent, si vous n'avez pas le temps de les indiquer entièrement. Mais si vous avez le loisir de faire un croquis plus précis, emparez-vous du modèle avec amour, envisagez-le et reproduisez-le sous toutes les formes, de manière à le loger dans votre tête, à l'y incruster comme votre propriété.

Je tiens à ce que l'on connaisse bien le squelette, parce que les os forment la charpente même du corps dont ils déterminent les longueurs, et qu'ils sont pour le dessin des points continuels de repère. Je tiens moins à la connaissance anatomique des muscles. Trop de science en pareil cas nuit à la sincérité du dessin et peut détourner de l'expression caractéristique pour conduire

à une image banale de la forme. Il faut cependant se rendre compte de l'ordre et de la disposition relative des muscles, afin d'éviter, de ce côté aussi, les fautes de construction.

Ils sont tous mes amis, ces muscles : mais je ne sais aucun d'eux par son nom.

Jamais les contours extérieurs ne creusent. Au contraire, ils bombent, ils font le panier d'osier.

On appelle types de beauté les résultats des observations fréquentes qu'on a faites sur de beaux modèles. Un cou large, par exemple, se rencontre quinze fois sur vingt chez les hommes bien faits; on peut par conséquent le regarder comme une des conditions de la beauté. Cependant si votre modèle a un cou mince, ne lui en faites pas un gros; mais gardez-vous d'en exagérer la petitesse. Pour exprimer le caractère une certaine exagération est permise, nécessaire même quelquefois, mais surtout là où il s'agit de dégager et de faire saillir un élément du beau.

L'homme porte généralement la tête en arrière du corps, la poitrine en avant ; c'est une attitude noble, c'est la vraie attitude. Hormis dans les cas de mouvement, la tête en avant déshonore la figure humaine; elle exprime l'abattement, la lassitude ou l'ivresse.

Modèle de jeune homme robuste, de jeune athlète non encore formé : les pectoraux courts ainsi que le

torse, les bras forts en haut mais minces aux attaches, les jambes de même : signe de force et d'agilité.

Vous ne verrez jamais un Hercule avec la partie inférieure lourde et forte.

La longueur du torse chez les hommes, grands ou petits, varie peu. Aussi un torse grand relativement aux jambes indique un petit homme, et, réciproquement, un petit torse accuse la longueur générale de l'individu.

Jamais la tête et le cou ne s'enfilent : ils forment toujours deux lignes discontinues.

Dans une tête, la première chose à faire pour l'artiste c'est de faire parler les yeux, sauf à n'en indiquer que la masse. On lui poche d'abord les yeux : ensuite on passe à la saillie du nez.

La narine tombante est un beau moyen d'expression : elle indique la tranquillité.

L'aile de la narine tracée fort légèrement est une beauté; la narine bien prise avec la joue, c'est aussi un élément de beauté.

La moustache doit laisser la joue pleinement découverte. Voyez le *Jupiter*.

Le bras commande toujours à l'avant-bras : il est le plus fort. Il n'y a que chez les vieux, chez les décrépits, que l'exception se rencontre.

Raphaël dessinait ses draperies d'après les élèves qui travaillaient sous lui, parce que naturellement ils savaient mieux que d'autres personnes s'accommoder d'une manière qui fît paraître de beaux plis.

Il faut suivre cet exemple à la lettre et bannir les mannequins, excepté pour les portraits, et encore seulement pour ces affiquets de femme qui demandent un fini détaillé.

Donc, pas de mannequin. Une fois un beau motif de draperie trouvé, il faut l'adapter à la nature, revêtir le modèle de cette draperie préconçue, et saisir sur lui le mouvement des plis et l'indication des détails.

DE LA COULEUR ET DE L'EFFET.

La couleur ajoute des ornements à la peinture; mais elle n'en est que la dame d'atour, puisqu'elle ne fait que rendre plus aimables les véritables perfections de l'art.

Il est sans exemple qu'un grand dessinateur n'ait pas eu le coloris qui convenait exactement aux caractères de

son dessin. Aux yeux de beaucoup de personnes, Raphaël n'a pas coloré; il n'a pas coloré comme Rubens et Van Dyck : parbleu, je le crois bien! il s'en serait bien gardé.

Rubens et Van Dyck peuvent plaire au regard, mais ils le trompent; ils sont d'une mauvaise école coloriste, de l'école du mensonge. Titien, voilà la couleur vraie, voilà la nature sans exagération, sans éclat forcé! c'est juste.

Point de couleur trop ardente; c'est antihistorique. Tombez plutôt dans le gris que dans l'ardent, si vous ne pouvez faire juste, si vous ne pouvez trouver le ton tout à fait vrai.

Le ton *historique* laisse l'esprit tranquille. Pas plus d'ambition en cela qu'en autre chose.

Les parties essentielles du coloris ne sont pas dans l'ensemble des masses claires ou noires du tableau; elles sont plutôt dans la distinction particulière du ton de chaque objet. Par exemple, mettre un beau et brillant linge blanc sur un corps brun, olivâtre, et surtout faire discerner une couleur blonde d'une couleur froide, une couleur d'accident de celle des figures colorées par leurs teintes locales. Cette réflexion m'a été inspirée par le hasard, qui me fit voir sur la cuisse de mon *OEdipe* aperçu dans un miroir une draperie blanche, si éclatante, si belle, à côté de cette couleur de chair chaude et dorée!

Les peintres se méprennent beaucoup lorsqu'ils emploient inconsidérément dans leurs tableaux trop de blanc qu'il faut ensuite baisser et éteindre. Le blanc doit être réservé pour ces occasions de lumière, pour ces éclats qui déterminent l'effet du tableau. Titien disait qu'il serait à souhaiter que le blanc fût aussi cher que l'outremer, et Zeuxis, qui était le Titien des peintres de l'antiquité, reprenait ceux qui ignoraient combien l'excès en pareil cas est préjudiciable. Rien n'est blanc dans les corps animés, rien n'est positivement blanc; tout est relatif. A côté de ces femmes éclatantes de blancheur, mettez une feuille de papier!

Il est indubitable que l'on ne peut obtenir beaucoup d'ampleur et de chaleur dans les teintes, enfin peindre doré et gras comme les Vénitiens, sans employer comme eux des toiles à grosse impression. La preuve en est l'effet contraire produit par les portraits et les tableaux de certains peintres, Allori entre autres, qui ont peint très-uni et très-fini sur des enduits lisses.

Le moyen de peindre à la vénitienne me fut révélé par une esquisse de M. Lewis, peintre anglais. Cette esquisse avait été faite d'après le beau Titien de notre Musée : *Jésus porté au tombeau.* L'artiste, pour arriver à imiter le maître, a peint sur une toile sans autre impression qu'une légère teinte à la colle, comme il paraît que tous les peintres en ont usé, et, le plus souvent, en étendant cette teinte sur du coutil. Il a reconnu que pour obtenir de la transparence et une belle chaleur de

ton, il fallait tout glacer; par conséquent peindre tous les dessous en gris plus ou moins coloré, en espèce de camaïeu monochrome :

1° Les chairs vierges en gris-violet très-léger, les chairs brunes en gris plus fort, les cheveux de même.

2° Les draperies vertes en jaune, les bleues en blanc, ainsi que les rouges et les ciels.

Il faut en général peindre dur, heurté, et franchement. On peut ébaucher très-légèrement, toujours dans cette même pratique; mais, à la seconde fois, il faut heurter et beaucoup empâter.

Il faut que le tableau ainsi préparé exprime, malgré sa monotonie, un sentiment de couleur. On doit le laisser sécher au moins un grand mois avant de le reprendre pour l'achever, et alors peindre tout en glacis, excepté les linges blancs.

On ne peut bien imiter les beaux procédés de couleur des anciens peintres italiens qu'en usant des glacis. Beaucoup de draperies peintes blanches ont été glacées en couleur. C'est, je crois, le moyen qu'ont presque toujours employé Titien, Andrea del Sarto et Fra Bartolommeo.

La *Fornarina,* de la tribune de Florence : exemple admirable de l'emploi des glacis.

Il est beau de noircir les paupières des vieillards : voyez le *Jules II* de Raphaël! Il est beau de décolorer les paupières des yeux des femmes. Observation sur la nature.

Le blanc de l'œil a une partie plus claire qu'il est essentiel d'indiquer vivement : c'est celle qui avoisine la prunelle.

Il faut consulter les fleurs pour trouver de beaux tons de draperies.

Le violet chaud et le gris de lin tirant sur le vert d'eau font bien, brodés ensuite de grandes grecques blanches.

Les draperies doublées d'une couleur différente font un bel effet. La preuve existe dans les ouvrages de la Renaissance. — Chose à mettre habituellement en pratique.

Tons de draperies convenables à un bel effet de figures : dans la fresque de *Saint Joseph* par le Baroche, la Vierge, justaucorps rouge-brun avec un peu de laque, mais très-sourd, manteau bleu outremer. Figure du *Fouetteur* du chevalier d'Arpin : homme très-brun, noir, culotte claire, jaune, et prenant toute la lumière. Faire beaucoup de notes pareilles, surtout d'après Titien.

Pour l'effet, il faut voir son tableau dans l'endroit le plus sombre de l'atelier. Les anciens sculpteurs plaçaient leurs figures dans des caves pour mieux juger des masses.

Se faire une petite chambre à la Poussin : indispensable pour les effets.

La lumière est comme l'eau; elle se fait, bon gré, mal gré, sa place, et prend à l'instant son niveau.

Dans un tableau, la lumière doit tomber et se concentrer sur une partie avec plus de force que sur les autres, de manière que le regard y soit attiré tout d'abord et s'y porte. De même dans une figure : de là les dégradations.

Il ne faut point, dans une ombre de contour, mettre la teinte à côté du trait; il faut la mettre sur le trait.

Les reflets étroits dans l'ombre, les reflets longeant les contours, sont indignes de la majesté de l'art.

La qualité de « détacher » les objets en peinture (ce que beaucoup de gens regardent comme une chose si importante), n'était pas une de celles sur lesquelles Titien, d'ailleurs le plus grand coloriste de tous, avait principalement fixé son attention. Ce sont des peintres d'un talent inférieur qui ont fait consister en cela le mérite essentiel de la peinture, ainsi que le croient encore ces troupeaux d'amateurs, inévitablement satisfaits et charmés quand ils voient dans un tableau une figure autour de laquelle, disent-ils, « il semble qu'on puisse tourner ».

Quelquefois, les petits tableaux flamands et hollandais eux-mêmes sont, dans leurs dimensions restreintes, d'excellents modèles pour la couleur et l'effet d'un

tableau d'histoire. On peut, à cet égard, leur demander des enseignements et les noter comme des exemples.

DE L'ÉTUDE DE L'ANTIQUE ET DES MAITRES.

Le doute même est un blâme touchant les merveilles des anciens.

Prétendre se passer de l'étude des antiques et des classiques, ou c'est folie, ou c'est paresse. Oui, l'art anticlassique, si tant est que ce soit un art, n'est qu'un art de paresseux. C'est la doctrine de ceux qui veulent produire sans avoir travaillé, savoir sans avoir appris; c'est un art sans foi comme sans discipline, s'aventurant privé de lumière dans les ténèbres, et demandant au seul hasard de le conduire là où l'on ne peut avancer qu'à force de courage, d'expérience et de réflexion.

Les anciens n'étaient si supérieurs à nous que parce que leur manière de voir était aussi sensée que puissante, et aussi sincère que belle. Ce principe chez eux ne se perdit jamais; ils l'appliquaient à tout, ils en avaient fait une habitude en toutes choses. Aussi admirons-nous des ruines de leur art ou de leur industrie jusqu'aux moindres détails, jusqu'à des poteries communes qu'ils méprisaient sans doute, et dont les beaux contours nous enchantent encore.

C'est cette manière de voir que nous avons à reconquérir. Le fil est rompu; il a été rattaché un instant

pendant la renaissance des arts en Italie; de nouveaux siècles de barbarie l'ont rompu encore : il faut tâcher de le renouer.

C'est par les débris des ouvrages des anciens que les arts ont repris naissance chez les modernes; c'est par les moyens qu'ils employaient eux-mêmes qu'il faut chercher à faire revivre les anciens parmi nous, en les continuant.

Il faut copier la nature toujours et apprendre à la bien voir. C'est pour cela qu'il est nécessaire d'étudier les antiques et les maîtres, non pour les imiter, mais, encore une fois, pour apprendre à voir.

Croyez-vous que je vous envoie au Louvre pour y trouver ce qu'on est convenu d'appeler « le beau idéal », quelque chose d'autre que ce qui est dans la nature? Ce sont de pareilles sottises qui, aux mauvaises époques, ont amené la décadence de l'art. Je vous envoie là parce que vous apprendrez des antiques à voir la nature, parce qu'ils sont eux-mêmes la nature : aussi il faut vivre d'eux, il faut en manger. De même pour les peintures des grands siècles. Croyez-vous qu'en vous ordonnant de les copier, je veuille faire de vous des copistes? Non, je veux que vous preniez le suc de la plante.

Adressez-vous donc aux maîtres, parlez-leur, ils vous répondront, car ils sont encore vivants. Ce sont eux qui vous instruiront; moi, je ne suis que leur répétiteur.

Je n'ai que le petit mérite de connaître le chemin qu'il faut suivre pour arriver, et je vous l'indique.

Voilà notre but : c'est d'approcher de cela (l'antique); car qu'est-ce que cela? c'est la nature, c'est la connaissance intime et l'expression achevée, philosophique, de la beauté et de la forme.

Les Grecs ont tellement excellé en sculpture, en architecture, en poésie, en tout ce qu'ils ont touché, que le mot grec est devenu le synonyme du mot beau. Il n'y a qu'eux d'absolument vrais, d'absolument beaux, parce qu'ils ont vu, reconnu et rendu. Vous les avez vus ces maîtres : ils ne boudent pas, eux, c'est tel quel, c'est ça! Les Romains les ont imités et ils sont encore admirables; mais nous, nous sommes Gaulois, nous sommes barbares, et ce n'est qu'en nous efforçant de nous rapprocher des Grecs, ce n'est que par eux, ce n'est qu'en procédant comme eux que nous pouvons mériter et obtenir le nom d'artistes.

Il n'y a point de scrupule à copier les anciens. Leurs productions sont un trésor commun où chacun peut prendre ce qui lui plaît. Elles nous deviennent propres, quand nous savons nous en servir : Raphaël, en imitant sans cesse, fut toujours lui-même.

Si l'on consulte l'expérience, on trouvera que c'est en se rendant familières les inventions des autres qu'on apprend, dans l'art, à inventer soi-même, comme on s'habitue à penser en lisant les idées d'autrui. Ce n'est donc qu'en observant, en étudiant incessamment les chefs-d'œuvre, que nous pouvons vivifier nos propres moyens et leur donner du développement.

Monsieur, vous savez tout ce que l'on peut apprendre par soi-même; mais tant que vous n'aurez pas consulté les anciens, vous ne réussirez pas à rendre ce modèle tel qu'il est. Il n'y a qu'eux qui vous l'apprendront. Avec toute votre bonne organisation, vous resteriez devant la nature votre vie entière, que vous ne parviendriez pas à la traduire en esprit et en vérité.

Celui qui ne voudra mettre à contribution aucun autre esprit que le sien même se trouvera bientôt réduit à la plus misérable de toutes les imitations, c'est-à-dire à celle de ses propres ouvrages.

Un habile peintre qui ne courra pas le risque d'être corrompu, saura se servir avec avantage même de certains exemples vicieux. Il tirera parti des choses les plus médiocres qui, en passant par ses mains, acquerront de la perfection. Il trouvera dans les essais grossiers de l'art avant son renouvellement des idées originales, des combinaisons heureuses et, qui plus est, quelquefois des inventions sublimes.

Toutes les fois que j'ai été me rassasier de la vue des compositions peintes sur les vases antiques, je suis sorti plus que jamais persuadé que c'est d'après ces exemples qu'il faut qu'un peintre travaille, que c'est là ce qu'il doit imiter lorsqu'il peint des sujets grecs. Il ne peut faire des grecs qu'en les imitant, en les suivant pas à pas. Bien plus : il peut, sans être un froid plagiaire, prendre aux peintures des vases des compositions entières

et les traduire sur une toile (1). Il y a encore du génie à savoir ainsi recréer par la perfection des couleurs, par cet achevé de la nature que donnera l'étude, — de la nature si bien indiquée déjà, mais cependant à demi exprimée seulement dans ces simples traits.

Les exemples d'autrui, loin d'affaiblir notre imagination et notre jugement, ainsi que beaucoup de gens le pensent, servent au contraire à rassurer, à consolider nos idées de la perfection, qui, dans l'origine, sont faibles, informes et confuses. Elles deviennent solides, parfaites et claires, par l'autorité et la pratique de ceux dont on peut dire que l'approbation des siècles a consacré les ouvrages.

Que sont, comparées aux parties qui font la gloire des anciens, celles qui causent l'orgueil des modernes? Pompeuses ordonnances, flatteries du coloris, balancement des masses, enchaînement des groupes, et tant d'autres coquetteries de métier qui ne disent rien à l'âme. C'est à l'âme que les anciens voulaient parler; c'est elle que Raphaël, Michel-Ange et les autres croyaient seule digne de recevoir les hommages de l'art. En revanche,

(1) Les fragments poétiques d'André Chénier n'avaient pas été publiés encore à l'époque où Ingres écrivait ceci (1812). Le peintre reproduisait donc sans s'en douter, il appliquait à son art, en se servant presque des mêmes termes, les principes qui avaient dirigé le poëte dans la pratique du sien. N'est-il pas intéressant aujourd'hui de rapprocher les prescriptions d'Ingres en matière pittoresque, des vers si connus dans lesquels André Chénier recommande le culte de la tradition littéraire et l'imitation sans scrupule des anciens?

c'est elle qu'ont généralement négligée les peintres grands coloristes, grands *machinistes*, tous ceux enfin qui ont particulièrement excellé dans ces moyens pittoresques que tant de modernes se sont plu à célébrer comme des progrès, et à propos desquels ils ont osé s'adjuger à eux-mêmes le prix qu'ils refusaient à l'antiquité.

On peut dire, sans nuire certes à la gloire des anciens, qu'en général ils n'ont pas su comme les modernes multiplier les plans dans leurs tableaux, observer les dégradations qu'exigent ces plans successifs, lier les figures aux figures ou les groupes aux groupes, captiver le regard par les prestiges d'une couleur qui n'est pas celle de la nature et qui se fait prendre pour elle. Oui, ils ont négligé ou peu connu ces choses, parce qu'ils les regardaient comme des distractions du beau qu'ils avaient en vue, parce qu'ils pensaient que ces parties secondaires de l'art n'auraient fait que détourner les spectateurs, comme eux-mêmes, de celles qui méritent tous les soins.

Homère est le principe et le modèle de toute beauté, dans les arts comme dans les lettres.

Depuis deux siècles notre théâtre n'a plus de rival, et, quoi qu'en disent les romantiques d'outre-mer ou d'outre-Rhin, il faudra bien qu'on finisse par convenir que la scène sur laquelle on représente les chefs-d'œuvre de Corneille, de Molière et de Racine est préférable à celles

où se jouent les monstruosités de Shakspeare (1) et d'Otway, les romans dialogués de Schiller et les rapsodies de Kotzebue. Le théâtre est une grande partie de notre gloire nationale, et le plus sûr peut-être de nos titres littéraires. Pourquoi? Parce que là plus qu'ailleurs on s'est souvenu d'Homère et des grands exemples antiques; parce que là plus qu'ailleurs on a mis en pratique le principe de l'imitation fidèle et raisonnée des anciens.

On a dit en parlant de Racine et des autres : ces grands hommes savaient à fond le grec, et c'est en se nourrissant des chefs-d'œuvre de l'antiquité qu'ils ont fini par surpasser les anciens. — Quelle stupidité, quelle audace! Ces grands hommes, cela va sans dire, étaient bien plus justes et bien plus modestes. Voyez les préfaces de Racine, l'humilité de notre grand Poussin et l'opinion de la Fontaine, lorsqu'il écrit à je ne sais quel abbé : « Qui de nous peut se croire l'égal des Grecs et des Romains? »

Madame Dacier connaissait mieux le grec que l'esprit

(1) Ingres, si l'on en juge par la couleur différente des encres employées, a plus tard souligné ce nom, qu'il a aussi entouré d'un cercle comme pour l'isoler des noms auxquels il l'avait d'abord associé. Rien de plus naturel qu'un pareil remords de conscience. Malgré l'aversion instinctive que lui inspirait ce qu'il appelait « la fantasmagorie romantique de Shakspeare », comment Ingres aurait-il persisté à tout réprouver dans les œuvres d'un génie de cette force, lui qui savait si bien estimer à leur prix les inspirations, passablement « romantiques » pourtant, de Dante et de Michel-Ange? Souvenons-nous d'ailleurs que si, dans le dessin d'*Homère déifié*, Ingres a refusé de donner place à Shakspeare, il l'avait du moins, à une autre époque, jugé digne de figurer dans le *plafond*.

de son siècle. Son apparition renouvela la stupide et honteuse querelle intentée contre les anciens et soulevée cette fois par un Lamotte : lutte du bon goût contre l'ignorance et la mauvaise foi, qui se termina par le triomphe des anciens. Mais cette victoire fut paralysée; le coup était porté, il devait être mortel pour tous les genres de beau. Un adversaire plus redoutable qu'aucun autre par sa popularité, un homme aussi sceptique en science qu'en haute religion, Voltaire, par ses sarcasmes, porta au beau les dernières atteintes. Bientôt la langue grecque et les lettres grecques furent réduites à se réfugier dans les in-quarto de l'Académie des Inscriptions. C'est depuis cette époque que le sceptre de la philologie est sorti des mains françaises pour n'y rentrer peut-être jamais.

Et cependant la langue française est, selon l'opinion des savants, celle qui se rapproche le plus du grec, c'est-à-dire de la langue la plus parfaite qu'aient jamais parlée les hommes. La langue française, disent-ils, est sans aucune comparaison la plus belle des langues modernes; peu s'en faut même qu'ils ne lui donnent la préférence sur le latin, qui n'a pas, à leur avis, assez d'euphonie et de clarté. Ils ne manquent pas de raisons pour repousser les objections qu'on fait sur cette quantité d'auxiliaires et de petits mots qui embarrassent notre langue et garrottent la pensée dans les difficultés d'une phrase à construire. Voici leur proposition : la langue la meilleure est celle qui réunit au plus haut degré la clarté, la variété et l'élégance. Or la langue française est la plus claire; il n'y a qu'une opinion là-dessus. Elle est la plus variée, car elle se prête également à toutes les

formes de style, à toutes les espèces de composition en prose et en vers dont elle offre des modèles achevés dans tous les genres. Enfin elle est la plus élégante, car elle est dans toute l'Europe la langue de la bonne compagnie.

Ne résulte-t-il pas de là que, puisque notre langue est celle qui se rapproche le plus du grec, on la parlera et on l'écrira d'autant mieux qu'on aura étudié la littérature grecque de plus près et avec plus de zèle? C'était l'avis de Boileau, qui s'y entendait. Donc, dans les lettres comme dans les arts, il n'y a de salut que pour ceux qui, les yeux toujours fixés sur l'antiquité, lui demanderont pieusement de les guider et de les instruire.

Qu'on ne me parle plus de cette maxime absurde : « Il faut du nouveau, il faut suivre son siècle, tout change, tout est changé. » Sophisme que tout cela! Est-ce que la nature change, est-ce que la lumière et l'air changent, est-ce que les passions du cœur humain ont changé depuis Homère? « Il faut suivre son siècle » : mais si mon siècle a tort? Parce que mon voisin fait le mal, je suis donc tenu de le faire aussi? Parce que la vertu, aussi bien que la beauté, peut être méconnue par vous, il faut que je la méconnaisse à mon tour, il faut que je vous imite!

Il y a eu sur le globe un petit coin de terre qui s'appelait la Grèce, où, sous le plus beau ciel, chez des habitants doués d'une organisation intellectuelle unique, les lettres et les beaux-arts ont répandu sur les choses de la nature comme une seconde lumière, pour tous les peu-

ples et pour toutes les générations à venir. Homère a le premier débrouillé par la poésie les beautés naturelles, comme Dieu a organisé la vie en la démêlant du chaos. Il a pour jamais instruit le genre humain, il a mis le beau en préceptes et en exemples immortels. Tous les grands hommes de la Grèce, poëtes, tragiques, historiens, artistes de tous les genres, peintres, sculpteurs, architectes, tous sont nés de lui : et, tant que la civilisation grecque a duré, tant que Rome, après elle, a régné sur le monde, on a continué de mettre en pratique les mêmes principes une fois trouvés. Plus tard, aux grandes époques modernes, les hommes de génie ont refait ce qu'on avait fait avant eux. Homère et Phidias, Raphaël et Poussin, Gluck et Mozart, ont dit en réalité les mêmes choses.

Erreur donc, erreur que de croire qu'il n'y a de santé pour l'art que dans l'indépendance absolue ; que les dispositions naturelles courent le risque d'être étouffées par la discipline des anciens ; que les doctrines classiques gênent ou arrêtent l'essor de l'intelligence. Elles en favorisent au contraire le développement, elles en rassurent les forces et en fécondent les aspirations ; elles sont une aide et non une entrave. D'ailleurs il n'y a pas deux arts, il n'y en a qu'un ; c'est celui qui est fondé sur l'imitation de la nature, de la beauté immuable, infaillible, éternelle. Qu'est-ce que vous voulez dire, qu'est-ce que vous venez me prêcher avec vos plaidoyers en faveur du « neuf » ? En dehors de la nature il n'y a pas de neuf, il n'y a que du baroque ; en dehors de l'art tel que l'ont compris et pratiqué les anciens, il n'y a, il ne peut y avoir que caprice et divagation. Croyons ce

qu'ils ont cru, c'est-à-dire la vérité, la vérité qui est de tous les temps. Traduisons-la autrement qu'eux, si nous pouvons, dans l'expression, mais sachons comme eux la reconnaître, l'honorer, l'adorer en esprit et en principe, et laissons crier ceux qui nous jettent comme une insulte la qualification d'« arriérés ».

Ils veulent de la nouveauté! Ils veulent, comme ils disent, le progrès dans la variété, et pour nous démentir, nous qui recommandons la stricte imitation de l'antique et des maîtres, ils nous opposent la marche des sciences dans notre siècle! Mais les conditions de celles-ci sont tout autres que les conditions de l'art. Le domaine des sciences s'agrandit par l'effet du temps; les découvertes qui s'y font sont dues à l'observation plus patiente de certains phénomènes, au perfectionnement de certains instruments, quelquefois même au hasard. Qu'est-ce que le hasard peut nous révéler dans le domaine de l'imitation des formes? Est-ce qu'une partie du dessin reste à découvrir? Est-ce que, à force de patience ou avec de meilleures lunettes, nous apercevrons dans la nature des contours nouveaux, une nouvelle couleur, un nouveau modelé? Il n'y a rien d'essentiel à trouver dans l'art après Phidias et après Raphaël, mais il y a toujours à faire, même après eux, pour maintenir le culte du vrai et pour perpétuer la tradition du beau.

DE LA PRATIQUE ET DE SES CONDITIONS.

Il ne faut pas rechercher outre mesure les sujets : un peintre peut faire de l'or avec quatre sous. J'ai conquis ma réputation avec un ex-voto, et tous les sujets peuvent produire des poëmes. On ne doit pas non plus trop se préoccuper des accessoires; il faut les sacrifier à l'essentiel, et l'essentiel, c'est la tournure, c'est le contour, c'est le modelé des figures. Les accessoires doivent jouer dans un tableau le même rôle que les confidents dans les tragédies. Les auteurs les y mettent pour encadrer les héros et les faire saillir : nous devons, nous peintres, entourer nos figures, mais de façon que cet entourage serve à fixer l'attention sur elles et à enrichir le principal de tout l'éclat que nous enlevons à ce qui l'environne.

Une demi-figure inutile suffit pour gâter la composition d'un tableau.

C'est par les gravures qu'on juge des tableaux et de leur mérite. Comme on a les unes sous les yeux plus facilement et plus habituellement que les autres, on saisit mieux les côtés faibles de la composition ou du style, on apprécie chaque intention plus rigoureusement et plus à l'aise. Il faut donc que le peintre regarde de bien près à son œuvre en vue de la gravure; il faut qu'il s'arme soigneusement avant de se soumettre à cette

épreuve. S'il en sort victorieux, c'est que sans nul doute il méritait la victoire.

Ce qu'on appelle « la touche » est un abus de l'exécution. Elle n'est que la qualité des faux talents, des faux artistes, qui s'éloignent de l'imitation de la nature pour montrer simplement leur adresse. La touche, si habile qu'elle soit, ne doit pas être apparente : sinon, elle empêche l'illusion et immobilise tout. Au lieu de l'objet représenté elle fait voir le procédé, au lieu de la pensée elle dénonce la main.

La différence est grande entre l'art de reproduire dans un tableau les traits caractéristiques de la nature que l'on a relevés à l'avance, et le talent qui consiste simplement à copier avec exactitude sur la toile l'homme qu'on a fait venir pour poser. On raconte qu'Annibal Carrache ayant commencé à peindre un *Christ mort sur les genoux de la Vierge* pour un tableau d'autel qui est dans l'église de San-Francesco a Ripa, il en fit une figure admirable et toute divine, mais qu'ayant ensuite fait dépouiller un modèle afin de retoucher d'après lui le corps du Christ, il changea toute cette première production de son esprit. Pour s'être trop défié de ses moyens, il gâta son ouvrage. Donc voilà un exemple, donc il faut se le rappeler en matière d'exécution d'un tableau.

D'ailleurs, sans cet exemple-là, il y a mille preuves que les anciens peintres et tous les grands maîtres, à commencer par Raphaël, ont exécuté leurs fresques

d'après des cartons et leurs petits tableaux de chevalet d'après des dessins plus ou moins terminés... Votre modèle n'est jamais la chose même que vous voulez peindre, ni comme caractère de dessin, ni comme couleur : mais, en même temps, il est indispensable de recourir à lui. Pour peindre Achille, le plus beau des hommes, n'eussiez-vous qu'un malotru, il faut qu'il vous serve, et il vous servira pour la structure du corps humain, pour le mouvement et l'aplomb. La preuve en est dans ce que Raphaël faisait lorsqu'il commençait d'après ses élèves les études des mouvements pour les figures de ses divins tableaux.

Quelque génie que vous ayez, si vous peignez non d'après la nature déjà copiée par vous, mais directement d'après le modèle (1), vous serez toujours esclave et votre tableau sentira la servitude. Raphaël au contraire avait si bien dompté la nature, il l'avait si bien dans la mémoire, que, au lieu qu'elle lui commandât, on dirait que c'est elle-même qui lui obéissait, qu'elle venait d'elle-même se placer dans ses ouvrages. On dirait que, comme une maîtresse passionnée, elle n'avait de si beaux yeux, des charmes si puissants que pour l'heureux et privilégié Raphaël, espèce de divinité sur la terre. Aussi est-elle bien juste l'épitaphe composée par Bembo (2).

---

(1) Il va sans dire qu'Ingres n'entend parler ici que des procédés relatifs à l'exécution d'un tableau d'histoire, et que la peinture de portrait demeure naturellement hors de cause.

(2) On se rappelle ce distique de Bembo :

Ille hic est Raphaël timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens et moriente mori.

Les anciens ont affecté de séparer tous les objets dans leurs tableaux. C'est là un principe qu'ils ont tous plus ou moins suivi et qui leur a surtout attiré les critiques des modernes, parce que ceux-ci se sont imposé le principe absolument contraire, celui de tout lier. Si l'on se croit le droit de condamner en cela les anciens, que l'on condamne également leurs ouvrages dramatiques. Condamnez donc aussi, insensés! tous ceux de leurs ouvrages où ils ont voulu la simplicité, puisqu'on recherche aujourd'hui un vain éclat et une pompe mesquine, puisque, dans tous les genres, nous montons sur des échasses pour nous faire grands. Cette règle d'espacer les objets en peinture et dans les bas-reliefs tenait au désir d'exprimer pleinement la beauté et de la montrer dans les développements des lignes. Ils n'auraient pas consenti, comme nous, à sacrifier des parties considérables d'une figure en les cachant derrière une figure voisine. Il n'était pas permis alors à un artiste de se résoudre au moindre sacrifice ou de s'abandonner à la moindre négligence. Tout devait être beau dans son ouvrage, parce qu'il fallait que tout s'y fît nettement distinguer.

La fresque a toujours été chérie et employée par les plus grands peintres comme le procédé de peinture qui inspire le plus et qui, par son exécution plus simple et plus facile, permet surtout d'enfanter les grandes choses : c'est tout dire, elle est *monumentale*... mais une décoration trop riche, le voisinage des marbres, par exemple, peut faire du tort à cette austère peinture à l'eau. Il me semble avoir toujours vu la fresque accompagnée de la

fresque. L'emploi le plus grand de ce genre se trouve dans la Chapelle Sixtine, dans les *Stanze* et les Loges, à la Farnésine et dans d'autres lieux, tous décorés par la fresque seule, par des ornements arabesques et des petits tableaux d'architecture, le tout rehaussé seulement d'or et des plus belles couleurs.

Le peintre d'histoire rend l'espèce en général, tandis que le peintre de portraits ne représente que l'individu en particulier, par conséquent un modèle souvent ordinaire ou plein de défauts.

Pour bien réussir dans un portrait, il faut se pénétrer d'abord du visage que l'on veut peindre, le considérer longtemps, attentivement, et de tous les côtés, et même consacrer à cela la première séance.

Un portrait manque souvent de ressemblance parce que le modèle a été d'abord mal posé, parce qu'il a été placé dans de mauvaises dispositions d'ombre et de lumière qui le feraient méconnaître lui-même si on le voyait dans l'endroit où il a été peint.

Il y a des visages qu'il sera plus avantageux de peindre de front, d'autres de trois quarts ou de côté, quelques-uns de profil. Les uns exigent beaucoup de lumière, les autres font plus d'effet quand il y a des ombres. C'est surtout aux visages maigres qu'il faut procurer de l'ombre dans la cavité des yeux, parce

qu'une tête a ainsi beaucoup d'effet et de caractère. Pour cela, faire venir le jour d'en haut et en petite quantité.

Dans les portraits, beaucoup de fond au-dessus des têtes; pour ce fond, un côté clair et l'autre sombre.

JUGEMENTS SUR QUELQUES ŒUVRES D'ART

ET SUR QUELQUES ARTISTES.

Les matériaux de l'art sont à Florence et les résultats sont à Rome.

Le vrai berceau de la belle peinture a été la Chapelle des Brancacci, dans l'église des Carmes, à Florence.

Les deux églises superposées d'Assise. — Celle d'en bas est sombre, mystérieuse; c'est le lieu des expiations. Celle d'en haut est claire, sereine : c'est le ciel, c'est l'espérance et le bonheur qui l'accompagne.

Le seizième siècle a produit les plus grands hommes dans tous les arts. Tous ceux de ce temps-là étaient conduits par cette règle constante, infaillible, que le dessin est le seul principe capable de donner aux ouvrages de l'art leur véritable beauté et leur véritable

forme. De là tant de travaux éloquents et d'immortels chefs-d'œuvre.

Raphaël n'était pas seulement le plus grand des peintres; il était beau, il était bon, il était tout!

Le ciel sembla jaloux de la terre lorsqu'il lui ravit sitôt Raphaël et Mozart.

Tout homme, pour peu qu'il ait un entendement sain, le sentiment des arts et le tact du beau, aura un besoin toujours renaissant de s'entretenir d'Homère, à qui il devra ses plus pures jouissances. Plus on parlera d'Homère, plus on aura de choses à en dire; les idées neuves naîtront de celles qu'on croit usées. Il en sera de même du divin Raphaël, dont les louanges ne sont encore qu'ébauchées.

Je suis allé avec Paulin voir les *Stanze* (1814). Jamais Raphaël ne m'avait paru aussi beau, et, plus que jamais encore, je remarquai combien cet homme divin l'emporte sur les autres hommes. Je suis convaincu qu'il travaillait de génie et qu'il portait toute la nature dans sa tête ou plutôt dans son cœur. Lorsqu'on en est là, on est comme un second créateur.

Sa *Dispute* et surtout sa *Messe de Bolsène* m'ont paru des chefs-d'œuvre merveilleux. Dans celle-ci, quels portraits! et, dans l'autre, quelle belle et noble symétrie! symétrie qu'il a employée presque toujours, ce qui donne à ses compositions cet air si grand, si majestueux!

Dans l'*Héliodore*, il a mis, selon sa coutume (et c'est beau), les groupes principaux sur les bords et il a laissé un vide au milieu.

Ses plis ont l'air de vouloir faire place à d'autres, tant ils imitent la nature et le mouvement.

Il me faudrait un livre, des volumes, pour m'étendre sur les qualités de Raphaël et sur ses inventions incomparables : mais je dirai que les fresques du Vatican valent bien plus à elles seules que toutes les galeries de tableaux ensemble. Ce beau musée est si varié, celui qui l'a fait a si bien touché toutes les cordes, si bien imité la souplesse de la nature jusque dans la diversité des effets ! Et tout cela a été peint par Raphaël sur des dessins !

Adonc continuons, et tâchons de l'imiter, de le deviner, en étant, moi, assez malheureux pour avoir à regretter toute ma vie de n'être pas né dans son siècle. Quand je pense que, trois cents ans plus tôt, j'aurais pu devenir son disciple véritablement !

Raphaël a peint les hommes bons : tous ses personnages ont l'air d'honnêtes gens.

Homère, repoussé, misérable, mendie. Apelles accusé par la calomnie, est sauvé par la vérité : son œuvre lui sert de justification. Phidias, injustement accusé, meurt misérablement, si ce n'est violemment. Socrate, Euripide, Théocrite, Ésope, Dante, Jean Goujon, meurent de mort violente ou sont tourmentés comme devraient l'être les méchants : Lesueur enfin ! Poussin, notre grand Poussin, persécuté par un Fouquières, dégoûté, quitte

la France qu'il devait orner. Et Dominiquin, et tant d'autres, et Camoëns!

Il est vrai que, même dans les temps héroïques, Midas préféra Pan à Apollon.

Les grands hommes sont persécutés comme s'ils avaient mérité le supplice des coupables par les Furies, précisément parce qu'ils sont de grands hommes. Et Molière! Il n'y a pas une de ses pièces qui ne lui ait coûté des larmes amères. Molière! Et Mozart!... Mais je ne finirais pas.

Raphaël pourtant fut heureux, dira-t-on. Oui, mais c'est qu'il était de nature divine, inviolable.

En considérant les œuvres gigantesques, sublimes de Michel-Ange, en les admirant de tout son cœur, on y aperçoit cependant les symptômes ou les marques des fatigues de l'humanité. C'est le contraire chez Raphaël. Ses œuvres sont toutes divines, car la création en parait facile et, comme dans les œuvres de Dieu, tout y semble un pur effet de la volonté.

Raphaël et Titien tiennent sans contredit le premier rang parmi les peintres, et pourtant Raphaël et Titien ont considéré la nature sous des aspects bien différents. Tous deux ont possédé le privilége d'étendre leur vue sur toutes choses : mais le premier a cherché le sublime là où il est vraiment, dans les formes, et le second dans le coloris.

Je comprends aujourd'hui (août 1854), — si l'intelligence divine de Raphaël peut se comprendre, — com-

ment Raphaël a pu produire tant d'œuvres de peinture par ce que j'ai produit moi-même depuis quelque temps, avec le secours de mes deux élèves (1) qui peignent, pour ainsi dire, comme moi, exécutant le beau matériel de mes ouvrages, mais sous ma continuelle direction, pendant que, de mon côté, je termine.

Les fresques d'Andrea del Sarto à Florence sont bien décidément, suivant moi, ce qu'on peut voir de plus complet dans la peinture d'histoire après les œuvres de Raphaël.

Les portraits peints par Holbein sont, comme physionomie et comme dessin, au-dessus de tous les autres. Il n'y a que ceux de Raphaël qui les surpassent.

Rien peut-être ne m'a mieux donné une idée de la peinture des anciens que certaines parties des fresques de Jules Romain dans le palais du Té, à Mantoue.

Quel maître que celui qui a fait, à Mantoue, la figure de *Polyphème,* et la femme nue, au premier plan, dans les *Noces de Psyché!* Voilà ce que tout peintre d'histoire devrait copier, pour acquérir des trésors qui le feront vivre toute sa vie et pour venger ce grand homme de

(1) Les frères Balze. Ingres en parlant d'eux dit ailleurs : « Grâce à ma direction et à l'intelligence rare de mes deux enfants que j'ai élevés comme des seconds moi-même, me voilà riche en grands ouvrages que je pourrai montrer au public de 1855, si j'expose, car je n'y suis pas encore décidé. »

l'injustice ou de l'impertinence avec laquelle les ignorants parlent de lui. On le regarde généralement comme « un aide docile, » comme un simple imitateur de Raphaël, presque comme un habile ouvrier. Il suffirait pourtant de voir, quand on a des yeux, ses cartons et ses dessins du Louvre; mais c'est convenu, Jules Romain n'a su qu'imiter son maître, voilà tout : tandis que son génie était sinon aussi fort, aussi créateur que celui de Michel-Ange, au moins aussi original et aussi ample que celui de Fra Bartolommeo. Est-il, dans aucune école, un seul maître qui ait interprété l'antique comme celui-là? Les *Joueuses de cymbales* des *Noces* et toutes les compositions de l'*Histoire de Psyché*, cela ressemble-t-il à Raphaël? Il n'avait pas, lui, malgré son divin génie, le sentiment de l'antique comme Jules Romain. Raphaël, c'est la grâce, c'est la beauté, c'est l'harmonie, enfin c'est Raphaël : Jules Romain, c'est l'antique. Et l'exécution de ces peintures de Mantoue! Je n'en connais pas de plus parfaite ni de plus surprenante, quand on songe que ce sont des fresques. Oh! quel maître, quel maître! Comment a-t-il eu si peu de réputation de son vivant? et il faut encore qu'après lui cette iniquité subsiste! Non, cela ne doit pas être. Il faut que tous les honnêtes gens qui comprennent l'art se liguent pour lui faire rendre les honneurs qu'il mérite et pour le mettre enfin à sa vraie place!

Poussin ne pouvait rien souffrir de Michel-Ange de Caravage : il disait qu'il était venu au monde « pour détruire la peinture » . On pourrait bien en dire autant de Rubens et de plusieurs autres.

Le Caravage cependant a fait de beaux portraits, notamment celui du *Grand Maître de Malte* (1), qui va de pair avec les portraits les meilleurs et de première ligne.

Oui sans doute, Rubens est un grand peintre : mais c'est ce grand peintre qui a tout perdu.

Chez Rubens, il y a du boucher; il y a avant tout de la chair fraîche dans sa pensée et de l'étal dans sa mise en scène.

Vous êtes mes élèves, par conséquent mes amis, et, comme tels, vous ne salueriez pas un de mes ennemis, s'il venait à passer à côté de vous dans la rue. Détournez-vous donc de Rubens dans les musées où vous le rencontrez; car si vous l'abordez, pour sûr il vous dira du mal de mes enseignements et de moi.

Les écoles flamande et hollandaise ont leur genre de mérite, je le reconnais. Ce mérite, je puis m'en flatter, je l'apprécie autant que personne; mais, de grâce, ne confondons rien. N'admirons pas Rembrandt et les autres à tort et à travers; ne les comparons pas, eux et leur art, au divin Raphaël et à l'école italienne : ce serait blasphémer.

L'air naturel, sans affectation d'aucune sorte, des *portraits* de Titien nous arrache un respect involontaire.

---

(1) Le portrait d'Alof de Vignacourt, grand maître de Malte en 1601, au Musée du Louvre.

La noblesse y paraît innée et inhérente. Lorsque, par hasard, un portrait de Titien se trouve placé à côté d'un Van Dyck, celui-ci devient froid et gris par cette comparaison.

Ce qui manque en général à notre école de peinture, Poussin et deux ou trois autres exceptés, c'est la force naturelle et saine. Elle est plus nerveuse que robuste. Or c'est la force seule qui fait les grands rénovateurs et les grandes écoles.

Tous les tableaux de Poussin se ressentent de l'étude particulière qu'il a faite de la peinture antique, la *Noce aldobrandine* (1). Il a poussé la vénération pour les anciens assez loin pour désirer de donner à ses ouvrages l'air de vrais tableaux antiques, même dans la proportion des figures. Il nous a enseigné que lorsqu'on veut représenter des sujets de l'antiquité, il ne faut pas qu'il y ait quelque chose dans le tableau qui nous fasse penser aux temps modernes. L'esprit se promène alors dans les siècles passés; rien ne doit se présenter à lui qui puisse le tirer de cette illusion.

Le génie de Poussin ne l'eût pas conduit si loin et si haut dans la philosophie de la peinture, s'il n'y eût joint l'étude assidue des bons auteurs anciens et la conversation des hommes savants.

---

(1) On sait que Poussin avait peint une copie scrupuleusement fidèle de la *Noce aldobrandine*, et que cette copie est conservée aujourd'hui dans la galerie du palais Doria, à Rome.

Poussin ne se présente pas à la postérité avec l'avantage d'avoir exécuté de grands travaux publics dans notre pays. A qui la faute? A un roi petit, à des ministres trop peu instruits et par conséquent instruments du mal, à Vouet et à sa cabale, à un Fouquières intrigant. Ses heureux goûts philosophiques le consolèrent. Il chérissait l'indépendance, et s'était élevé au-dessus de la gloire de vaincre des rivaux qui n'étaient que des envieux..... L'amour extrême qu'il eut toute sa vie pour la retraite, et ses infortunes, l'obligèrent à ne donner à ses ouvrages que des proportions restreintes : qu'importe? Libre de toute vaine ambition dans la route qu'il se fraya et dont il ne s'écarta jamais, il sut jusqu'à la fin tirer parti de lui-même pour faire naître des jouissances inconnues à l'âme des hommes avant lui, et pour contenter son propre génie et son cœur.

Sans être sorti de la campagne de Rome, et presque de Rome même, l'immortel Poussin a découvert le sol pittoresque de l'Italie. Il a découvert un nouveau monde, comme ces grands navigateurs, Améric Vespuce et autres; mais sa conquête a été plus paisible. Poussin, — nom glorieux entre tous! — a su voir dans le pays qu'il a si noblement exploité ce que les autres n'y avaient pas vu, pas même Titien, les Carrache, le Dominiquin : grands peintres d'histoire et, à cause de cela, grands paysagistes, car il n'y a que les peintres d'histoire qui soient capables de faire du beau paysage. Lui le premier, lui seul, il a imprimé *le style* à la nature italienne. Par le caractère et le goût de ses compositions, il a prouvé que cette nature lui appartenait; si bien qu'en

face d'un beau site, on dit, et l'on dit justement, qu'il est *poussinesque*.

Au dix-septième siècle, l'Italie, comme épuisée par ses gloires, semble se reposer et céder à notre pays sa puissance et ses triomphes. Les Carrache et le Dominiquin ferment les portes du temple. C'est un Français, c'est Nicolas Poussin qui hérite de l'autorité des maîtres italiens et de leurs priviléges, mais avec une hauteur de vues personnelles, avec une profondeur de pensée et un art admirables : Poussin! le modèle des hommes par son caractère, et l'un des plus grands peintres du monde.

Eustache Lesueur : tendre enfant des œuvres de Raphaël, qui, sans être sorti de Paris, devina le beau et enfanta des merveilles de grâce et de simplicité sublime. Sa vie presque ignorée, comme celle de Jean Goujon, ne fut pas, à ce qu'il semble, plus heureuse, tandis que celle d'un émule bien inférieur à lui par le sentiment et par le style s'écoula dans la gloire : Charles Lebrun fut comblé d'encouragements et d'honneurs. Lebrun d'ailleurs est à sa manière un grand artiste. Voyez ses belles compositions sur l'*Histoire d'Alexandre* et ses immenses travaux à Versailles. Aujourd'hui sa réputation a baissé, mais il est en réalité au-dessus de celle qui lui reste.

S'il est permis de ranger Philippe de Champaigne parmi les peintres appartenant à notre pays, on peut dire que les œuvres les plus vraiment religieuses qui

aient paru depuis la fin de la renaissance italienne sont des œuvres françaises. Les tableaux religieux de Lesueur l'emportent de beaucoup sur tout ce qui a été peint en ce genre hors de France, et les *Religieuses de Port-Royal*, par Philippe de Champaigne, sont un miracle d'onction, de simplicité, d'expression profonde sous le calme des apparences, dont certes on ne trouverait nulle part l'équivalent. Et quelle vérité admirable dans ces deux portraits! Quelle ingénuité du peintre devant la nature, quelle sincérité, quelle bonne foi!

« Les Français, dit Félibien, ont naturellement la mauvaise coutume de n'estimer pas assez les hommes savants qui naissent parmi eux et d'estimer trop ce qui vient des pays étrangers ». Félibien disait cela sûrement à l'occasion de la préférence que l'on avait donnée au Bernin sur les architectes français, lorsqu'on le fit venir à Paris pour y exécuter la façade du Louvre. Tous savent que, quoiqu'il fût un homme de génie, il trouva ici à qui parler, et qu'il eut la modestie de se retirer. Celui qui a hérité aujourd'hui de sa réputation (1), celui qui se nomme Canova et qui passe pour le meilleur artiste de l'Italie, mais qui n'a du Bernin qu'un mauvais goût d'une autre sorte, ne s'en est pas tiré avec autant de modestie et de bonne foi. Or ce sont ces deux qualités qui achèvent le grand homme.

Canova, de son vivant, fut réputé un demi-dieu,

(1) Ingres écrivait ceci en 1819.

même à Paris, où il y avait cependant des sculpteurs qui le valaient bien. Mais comme le temps est un maître justicier, qu'est devenu le grand homme? Excepté la figure du Pape sur le *Tombeau* de saint Pierre (1), et quelques gracieux ouvrages d'une brillante exécution, que reste-t-il de lui? Rien, pas grand'chose; personne ne s'en occupe plus. (1835.)

La mort du pauvre Léopold Robert est affreuse. J'en ai été doublement touché, par ma propre douleur et par celle qu'aura éprouvée M. Marcotte. C'est une perte réelle pour l'art; mais, sans dire du mal des morts, j'aime très-peu le tableau des *Pêcheurs* (2).

Il est à remarquer que, même à ses moins belles époque, l'école française a gardé la suprématie sur les autres écoles. Voyez ce qui se passe au temps du trop célèbre Boucher. Malgré la décadence évidente du goût, malgré le règne impudent en France de la manière et de la convention, notre art au dix-huitième siècle a plus d'esprit, de grâce, de savoir même, que l'art pratiqué alors par les autres nations. Celles-ci, en s'efforçant de nous imiter, n'arrivèrent qu'à redire gauchement ce que nous avions dit au moins avec aisance et avec adresse.

---

(1) La statue de Pie VI à genoux. On sait que du fond de son exil le Pape avait prescrit la place du mausolée qui pourrait un jour recevoir ses restes, ainsi que l'attitude de la figure qui devait le représenter lui-même priant auprès du tombeau des Apôtres.

(2) Ingres, en se rendant à Rome vers la fin de 1834, s'était arrêté à Venise, où Léopold Robert achevait alors son tableau des *Pêcheurs*. Voyez à l'*Appendice* (C) une lettre d'Ingres à M. Marcotte en date du 4 mai 1835.

J'ai vu hier (22 octobre 1852), mais sans l'auteur que je n'ai pas trouvé, la chapelle de M. Périn à Notre-Dame de Lorette. Peinture froide, mais pleine de talent; d'un ton agréable, bon caractère religieux, et, dans les petits tableaux, des choses délicieuses : le tout fait avec une conscience et un soin qui, à eux seuls, constituent un rare mérite, surtout aujourd'hui. Aussi tout cela aurait-il droit à une sérieuse approbation.

Eh! que m'importent à moi les talents, fussent-ils de grands talents, s'ils sont dirigés vers un but vicieux, s'ils n'aboutissent qu'à un résultat immoral? Que m'importent ces faux beaux esprits, ces Byron et ces Gœthe de toute espèce qui, dans les lettres ou dans les arts, pervertissent, corrompent ou découragent le cœur de l'homme? Pour moi ils n'existent pas, puisqu'ils sont hostiles ou inutiles à la cause du vrai beau. Que d'autres les vantent, si bon leur semble : moi, je les maudis.

Le talent! de notre temps il court les rues, mais c'est à dégoûter du talent.

Je voudrais qu'on enlevât du Musée du Louvre ce tableau de *la Méduse* et ces deux grands *Dragons*, ses acolytes; que l'on plaçât l'un dans quelque coin du ministère de la marine, les deux autres au ministère de la guerre, pour qu'ils ne corrompent plus le goût du public qu'il faut accoutumer uniquement à ce qui est beau. Il faut nous délivrer aussi une bonne fois des sujets d'exécution, d'auto-da-fé et autres : est-ce là ce que la pein-

ture, la peinture saine et morale, a la mission de représenter? Est-ce là ce qu'on doit admirer, est-ce à ces horreurs qu'on doit se plaire? Je ne proscris pas pour cela les effets de la pitié ou de la terreur, mais je les veux tels que les a rendus l'art d'Eschyle, de Sophocle ou d'Euripide. Je ne veux pas de cette *Méduse* et de ces autres tableaux d'amphithéâtre qui ne nous montrent de l'homme que le cadavre, qui ne reproduisent que le laid, le hideux : non, je n'en veux pas! L'art ne doit être que le beau et ne nous enseigner que le beau (1).

MUSIQUE ET MUSICIENS.

La musique! quel art divin! honnête, car la musique a aussi ses mœurs. L'italienne n'en a que de mauvaises : mais l'allemande!

En musique, comme dans tous les autres arts, il n'y a pas de grâce sans la force.

(1) La sévérité du jugement qu'Ingres porte ici sur le célèbre tableau de Géricault paraîtra sans doute excessive. Il ne faut pas oublier toutefois qu'en s'exprimant avec cette passion, Ingres entend bien moins condamner une œuvre et un artiste qu'il n'a à cœur de soutenir un principe, de défendre une doctrine. Quoi de plus excusable dès lors qu'une certaine violence dans les termes, en face des témoignages tendant à faire prévaloir la doctrine contraire? L'intolérance d'Ingres à l'égard de Géricault, son injustice même, prouvent surtout l'énergie de sa foi, et l'on serait en réalité aussi malvenu à lui reprocher ses rigueurs contre ce qu'il estime blâmable, qu'à taxer d'exagération son zèle pour ce qu'il croit être le bien.

La force est une qualité nécessaire, un grand véhicule dans les œuvres de l'art; mais bien peu qui l'aient raisonnablement, car pas trop n'en faut.

Pour adoucir les mœurs des Arcadiens, qui se ressentaient de la dureté du climat, les lois forcèrent chaque citoyen à étudier la musique jusqu'à l'âge de trente ans : les Arcadiens, devinrent par ce moyen les plus polis et les plus sincères des Grecs. Seuls les habitants de Cynèthe refusèrent de suivre l'exemple des autres Arcadiens. Ils méprisèrent la musique et demeurèrent dans leur sauvagerie naturelle. Et nous? que voulons-nous faire? Sommes-nous en train de devenir des Arcadiens ou des Cynéthiens ?

Lulli, plus efféminé que Rameau, a quelquefois été grand, et Rameau, quoique en général majestueux, a sacrifié aux grâces et à la volupté. Le premier a été regardé même par les Italiens comme un compositeur de tréteaux, tandis qu'ils admirèrent et firent passer dans leur langue quelques opéras du second, qui était Français. De même, j'ai vu à Rome une simple valse de Mozart surprendre et charmer pendant près de quatre ans tous les chantants et toutes les chantantes du pays. Ne serait-ce pas là tout à la fois la meilleure preuve du talent de Rameau comme du génie de Mozart, et la plus claire réfutation du système du stoïcien (Rousseau) qui nous dénie une musique ?

Effet du *Requiem* de Mozart à San-Gaëtano, en compagnie du ministre de Suède. — A part l'admira-

tion pour ce divin chef-d'œuvre, il m'était venu dans l'idée que si je pouvais faire la musique d'une messe des morts, j'essayerais d'y ajouter certains prestiges pour produire des effets de pitié et de terreur inusités, à l'exemple des *Euménides* d'Eschyle. Je ferais sortir de dessous terre des voix de trépassés, des hurlements, des effets d'orchestre à la Gluck..... le ricanement des diables et le bruit des tortures des damnés. .....Il y aurait la plus grande obscurité et la plus grande lumière, selon la situation des feux follets; puis les oppositions les plus douces et les plus pures : sentiments d'espérance pour les justes, à côté du repentir et des cris des coupables. On ne verrait point les musiciens, pour que rien ne vînt distraire des effets mêmes de la musique dans ce sujet si terrible et si solennel. L'église obscure, parsemée de tombeaux, et ne recevant de clarté que par accidents; pas d'instruments à cordes claires; tous sombres, doux, mélancoliques : quintes, basses, hautbois, trompettes sourdes. (Florence, 1821.)

Vive *Don Juan,* chef-d'œuvre de l'esprit humain! Vive Mozart, le dieu de la musique, comme Raphaël est le dieu de la peinture! Vive Gluck, ce divin déclamateur, le seul qui parmi les modernes ait chaussé le cothurne grec! Et vive cet homme extraordinaire qui, sans être aucun des deux autres, a transporté à lui seul, par son terrible génie, son art indompté et sublime à d'autres bornes!

Adorons toujours avec la même ferveur et la même passion Gluck, Haydn, Beethoven, Mozart, notre Ra-

phaël en musique. On a beau dire, tout ce qui n'est pas ces hommes vraiment divins cloche à leurs côtés. On y revient constamment : leurs beautés sont tellement inépuisables qu'on croit toujours les entendre pour la première fois, et la dernière est toujours la plus belle.... Mais jamais rien d'italien! Au diable ce commun, ce trivial, où tout, jusqu'à « Je te maudis », se dit en roucoulant!

Pour quiconque étudie la musique, que les œuvres d'Haydn soient le pain quotidien! Beethoven certes est admirable, il est incomparable, mais il n'a pas la même utilité qu'Haydn : il n'est pas nécessaire.

Haydn n'a pas fait de chef-d'œuvre, il n'a pas son chef-d'œuvre. Je le crois bien! il est chef-d'œuvre partout.

Ces symphonies de Beethoven sont grandes, terribles, et aussi d'une grâce et d'une sensibilité exquises, celle en *ut* surtout; mais elles sont toutes belles, et les petites se font toujours plus grandes. Et Haydn! le grand musicien, le premier qui a tout créé, tout trouvé, et tout appris aux autres! Est-ce que je suis vieux? Mais c'est celui vers lequel je reviens toujours avec plaisir et calme, comme au pain dont jamais on ne se lasse.

On m'a raconté que Beethoven se promenait souvent seul aux environs de Vienne, pour se livrer à ses inspirations; il était presque sourd. Un jour il s'était agenouillé sur un chemin pour écrire ce qu'il venait de

composer. Un convoi survient, suivi d'un nombreux cortége : Beethoven reste immobile. Les préoccupations de son génie, non moins que sa surdité, le rendent étranger à tout ce qui se passe autour de lui ; mais on l'avait reconnu. Le cortége et le convoi s'arrêtent : « Attendons qu'il ait fini », s'était-on dit unanimement ; et l'on attendit en effet que Beethoven se fût relevé.

Quel bel hommage rendu à ce grand homme ! C'est que le génie en travail est en communication avec Dieu même. Voilà ce qu'on sent à Vienne, chez un peuple éminemment religieux ; voilà pourquoi ce peuple a pu sans impiété faire incliner un mort devant un vivant.

Je ne vais plus dans les concerts, qui fatiguent trop mes nerfs ; mais j'aime les quatuor de chambre et la musique de piano. Avec cet instrument, la musique vient toute seule par la lecture. C'est là qu'on la goûte, qu'on la savoure..... Mon excellente Delphine embellit ma solitude presque tous les soirs par les sonates du divin Haydn, qu'elle dit non pas *à la virtuose,* ce que je déteste, mais dans le vrai sentiment musical, et je l'accompagne quelquefois.

Les musiciens de génie savent seuls plaisanter. Méhul plaisante dans l'*Irato*, mais il plaisante en dieu : c'est Jupiter qui badine.

Bien que les deux lettres suivantes, adressées par Ingres à l'un de ses meilleurs amis, ne concernent pas uniquement les doctrines du maître en matière musicale, nous avons cru devoir les transcrire à cette place parce que plusieurs passages de ces lettres complètent ou confirment les opinions exprimées dans les notes qui précèdent :

Rome, ce 25 mars 1835.

Mon cher Varcollier,

Vous savez sûrement comment je suis arrivé à Rome et comment j'y suis; il est donc inutile de vous en entretenir. J'ai plus hâte de vous dire que, dans le grand nombre d'excellents amis que j'ai laissés, vous êtes de ceux que je regrette sensiblement. Je supporte difficilement ma transplantation , même à Rome. Encore qu'on ne se vît pas tous les jours, qu'on se vît même trop rarement, cette bonne et sincère amitié, liée à tant de sympathies d'art et de sensations harmonieuses, faisait que l'on se retrouvait toujours avec un plaisir dont je suis totalement privé ici, ce qui me donne peu de stimulant pour y faire quelque chose d'artiste véritable, et je crois l'être. Si je ne me trompe, je suis devenu administrateur de la maison. Cependant je referais encore ce que j'ai fait, tant mon ressentiment est grand et profond, et, lorsque je veux m'étourdir sur mes chères pertes, je pense aux chagrins vrais ou imaginaires que j'ai soufferts dans les dix ans que j'ai passés à Paris, et qu'un peu de gloire et tant d'amitiés n'ont pu me faire supporter. Enfin, ici, j'ouvre une croisée ou je vais au Vatican.

Une chose me manque pourtant : je suis sans musique par le manque de ma grande caisse, dont je suis privé encore. Heureusement la Providence est grande. Elle a eu pitié de moi en prolongeant le séjour à Rome d'un pensionnaire musicien compositeur, nommé Tho-

mas (1) : jeune homme excellent, du plus beau talent sur le piano, et qui a dans son cœur et dans sa tête tout ce que Mozart, Beethoven, Weber, etc., ont écrit. Il dit la musique comme notre admirable ami Benoît, et la plupart de nos soirées sont délicieuses. Vous avez tout au Conservatoire : que vous êtes heureux! Moi, j'en ai de sublimes extraits, que je puis, ce qui n'est pas peu, réentendre deux et trois fois, si je veux. En vérité, je crois que pour bien connaître un chef-d'œuvre, c'est au piano qu'il faut l'entendre. Vous êtes de mon avis, je le sais. Vous voyez que je me dore la pilule et que je me console comme je peux.

J'espère que vous et votre excellente femme, vous vous portez bien, ainsi que vos enfants, vos beaux enfants. Je vous vois chez vous, dans votre bonheur intérieur, avec le souvenir de nos bonnes petites soirées, la *Sonate pathétique* que l'on disait si bien, et tant d'autres, et le bon M. Roger et ses autres amis, et notre cher M. Defresne. Dites-leur bien comme je les aime et combien je les regrette.

.........J'espère, cher ami, que les choses vont pour vous selon votre désir. Tâchons de nous trouver heureux dans notre position, pour traîner le poids de la vie à laquelle nous sommes condamnés. Il n'est pas qu'elle ne soit par-ci par-là semée de quelques fleurs. Jouissons-en, sans trop nous inquiéter de l'avenir : mais j'ai beau prêcher, n'est-ce pas? vous êtes, comme moi, ner-

(1) M. Ambroise Thomas, aujourd'hui membre de l'Institut. Voyez à l'*Appendice* (F) la lettre par laquelle Ingres félicite le futur auteur de *Mignon* et d'*Hamlet* de son premier succès au théâtre.

veux, bilieux, impressionnable, malheureux par conséquent. Enfin, soyons ce que nous sommes! Si les souhaits, cher ami, y peuvent quelque chose, recevez les miens pour tout ce qui pourra vous rendre le plus heureux dans votre chère femme, dans vos enfants, et rappelez-vous quelquefois

Votre bien affectueux et bien sincère ami,

INGRES.

Rome, 31 août 1840.

MON CHER VARCOLLIER,

Je serais trop privilégié si je pouvais, à quatre cents lieues de distance, vous montrer mon cœur tout à nu; vous y verriez la vive et tendre amitié que j'ai toujours eue pour vous et les vôtres. Croyez-le bien, malgré mes détestables négligences, rien ne pourra altérer cette véritable affection : elle date de trop loin pour cela.

Combien je suis touché de ce que vous me dites de nos amis communs, de la flatteuse impatience où ils sont de mon retour, et de tout le bien qu'ils pensent de moi. Je fais ce que je peux pour être digne de tant d'éloges; mais mériterai-je jamais la trop haute place où vous me mettez? Je ne dois accepter de tels hommages qu'à titre d'émulation, qu'avec le même sentiment qu'excite en moi la vue des chefs-d'œuvre devant lesquels je suis ici prosterné, cherchant à les imiter, mais, hélas! de si loin!

Vous avez probablement vu mon petit tableau de *Stratonice*. Ce n'est pas à moi d'en rien dire, si ce n'est

pourtant les soins infinis qu'il m'a coûtés. Il me serait bien doux, cher ami, d'apprendre qu'il a su vous plaire, ainsi qu'à ma chère élève et amie, madame Varcollier, que j'embrasse ici de tout mon cœur, en attendant que nous reprenions nos bonnes petites soirées de musique. Cela me rappelle notre bon, digne et illustre Baillot, que j'aurai tant de joie à revoir, ainsi que d'autres de nos amis que je n'ai point oubliés ; dites-le-leur bien.

Vous parlez en trop bons termes de M. Reber (1) pour que je n'en présume pas beaucoup de bien, sachant de longue date la conformité de nos goûts. Ah! mon cher ami, je vous reviens, à cet égard, comme je suis parti : toujours avec les mêmes adorations et les mêmes exclusions, mettant Raphaël au-dessus de tout, parce qu'à sa grâce divine il joint tout juste le degré de caractère et de force qu'il faut, ne dépassant jamais la mesure. Qui mettre au même rang que lui? Personne, si ce n'est celui qui en musique, a eu la même âme, mon divin Mozart : tous deux, sages et grands comme Dieu même! Mais quoique prosterné devant leurs autels, je ne néglige pas pour cela d'en encenser bien d'autres pour lesquels, je le sais, vous avez les mêmes adorations; je veux dire Gluck, Beethoven, et le si charmant Haydn, que nous feuilleterons de nouveau à mon retour à Paris.

J'éprouve un tel plaisir à laisser ainsi courir ma plume sur des sujets que je sais que vous n'aimez pas moins que moi, que j'en ai les larmes aux yeux et un tremblement de bonheur que je ne puis décrire. Et ma femme dit que je vais avoir soixante ans! C'est possible, mais je

(1) M. Henri Reber, aujourd'hui membre de l'Institut.

n'ai jamais senti mon âme si jeune. Non, jamais je n'ai plus aimé ce beau qui rend si heureux, si content de vivre, même au milieu de ce monde empesté; car le contact de ce monde ne peut nous ôter, à nous privilégiés, la joie de ces communications sympathiques qui sont la volupté secrète que procure l'amour de l'art.

Mes deux bras se tendent vers vous, mon cher Varcollier. Bientôt je pourrai vous dire de vive voix combien je suis reconnaissant de tous les bons offices rendus par vous à mes élèves et amis (1); mais, à côté de la gratitude que j'en ressens, j'ai la confiance de ne vous avoir présenté et recommandé que des hommes capables et bien méritants, Flandrin en tête. Je suis vraiment bienheureux de tout ce que vous me dites de lui.

Vous faites, à ce qu'il paraît, des merveilles à l'Hôtel de ville. Après l'architecture viendra, je l'espère, le tour de la sculpture et de la peinture, de la fresque surtout : n'êtes-vous pas de mon avis?

Je compte sur vous pour qu'à mon retour je puisse de nouveau entendre au Conservatoire en partie carrée avec Defresne, Paul Delaroche et vous, les symphonies du grand, du saisissant, de l'inimitable Beethoven. A bientôt! Je vous embrasse (2).

J. INGRES.

---

(1) M. Varcollier était, à cette époque, chef de la section des beaux-arts à la Préfecture de la Seine.

(2) Voyez aussi à l'*Appendice* (N), les fragments d'une lettre d'Ingres à M. Marcotte, en date du 20 août 1858.

CATALOGUE

DES ŒUVRES D'INGRES.

PEINTURES.

SUJETS RELIGIEUX.

1. *Jésus au milieu des docteurs.*

Ce tableau, commandé en 1842 par la reine Marie-Amélie pour la chapelle du château de Bizy, ne fut achevé que vingt ans plus tard, après qu'Ingres eut acquis le droit d'en disposer et de lui donner telle destination qu'il jugerait convenable. Il est signé : *J. Ingres pinxit M. D.CCC. LXII, ætatis LXXXII,* et a été gravé par M. Rosotte pour la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII.

(Musée de Montauban.)

Plusieurs études pour ce tableau, peintes sur une même toile, appartiennent à M. Haro; d'autres études sont conservées dans le Musée de Montauban.

2. *Jésus-Christ donnant les clefs à saint Pierre.*

Ce tableau, peint pour l'église de la *Trinità de' Monti,* à Rome, qu'il orna jusqu'en 1837, fut, trois ans plus tard, rapporté en France par Ingres et, vers la même époque, modifié par lui dans quelques détails. Il est signé : *J. Ingres, Rom.* 1820. Exposé en 1855, il a été gravé en taille-douce par Pradier, et au trait dans le recueil publié par

M. Magimel (1). Une copie, exécutée par M. Murat, remplace aujourd'hui le tableau original dans l'église de la *Trinità de' Monti*. (Musée du Luxembourg.)

Mme Montett-Gilibert, à Montauban, possède une esquisse peinte par Ingres pour le *Jésus-Christ donnant les clefs à saint Pierre*. — (Voyez le même sujet aux COMPOSITIONS DESSINÉES.)

Une tête d'étude, pour le *Saint Jean* du même tableau, appartient à M. Moitessier.

3. *Vœu de Louis XIII.*

Commencé à Florence en 1821 et terminé dans les premiers mois de 1824, le *Vœu de Louis XIII*, après avoir été exposé à Paris au Salon de 1824, a reparu en 1855 à l'Exposition universelle. Il a été gravé en taille-douce par Calamatta et reproduit au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel. Il est signé : *J. Ingres*. 1824.

(Église cathédrale de Montauban.)

Lorsque Ingres reçut la commande du *Vœu de Louis XIII*, pour la cathédrale de Montauban, il fut d'abord mécontent du programme que l'administration entendait lui imposer. Il écrivait à ce sujet au préfet de Tarn-et-Garonne : « Le Vœu de ce roi me paraît ici un double sujet. Il peut détruire l'intérêt et l'unité du principal, l'*Assomption de la Vierge*, qui fournirait à lui seul matière à un tableau important. Par suite de mes constantes études sur l'art en Italie, où ces sortes de sujets anachroniques abondent, j'ai toujours été choqué de leur inconvenance, surtout lorsque placés dans un grand temple ils ne devraient rappeler que la Divinité..... Je préférerais le seul sujet de l'*Assomption*. »

Le programme fut maintenu toutefois, et Ingres dut se résigner à l'accepter; mais au lieu de représenter Louis XIII aux pieds de la Vierge et de l'Enfant Jésus dans leur gloire, il essaya de le mettre en présence du Christ mort, soutenu par deux anges, et de la Vierge pleu-

---

(1) OEuvre de J. A. Ingres, membre de l'Institut, gravé au trait sur acier par A. Réveil, 1800-1851 (publié par M. A. Magimel.) Paris, 1851, in-4°.

rant son divin Fils. Une esquisse dessinée, conservée dans la collection de M. Gatteaux, nous révèle cette première pensée et nous montre la scène ainsi comprise. Ce projet d'ailleurs n'eut pas d'autre suite. Ingres, tout à fait réconcilié avec son sujet, entreprit de le traduire dans les termes mêmes qui lui avaient été originairement proposés, et, l'œuvre une fois commencée, il ne songea plus qu'à y mettre tout ce qu'il y avait en lui de sentiment, de science et de talent. Aussi dès le mois de novembre 1821 écrivait-il à son ami M. Gilibert, à Montauban : « Tout ce que je te dirai, c'est que je n'épargne rien pour rendre la chose *raphaélesque* et *à moi*, puisant dans la nature, cette véritable mère des grands artistes, où l'on trouve et où l'on trouvera toujours d'aussi immenses trésors peut-être que la variété des objets que renferme la mer ». Et dans une autre lettre : « Je compte beaucoup sur ma grande page, pour laquelle je veux déployer tout le luxe de la grande peinture. J'espère, ou du moins j'en ai le violent désir, acquérir par elle le contre-pied de ce qu'a pu dire ce médiocre aboyeur, Landon (1). Qu'on soit bien persuadé qu'il en a menti par sa bouche; qu'il est le plus grand calomniateur et le plus ignorant... Mais c'est trop s'occuper de lui... Mes ouvrages finis et vus me vengeront de la manière la plus éclatante. Pour cela, il faut frapper juste et fort, et je suis à forger des armes. »

Le tableau avait été commandé par le ministère de l'intérieur au prix de trois mille francs; mais le succès obtenu au Salon de 1824 détermina l'administration à doubler cette somme, en sorte que le *Vœu de Louis XIII,* contrairement à ce qu'on en a dit, fut payé à Ingres six mille francs.

Une esquisse peinte de la composition entière du *Vœu de Louis XIII,* signée : *Ingres*, *Flor*. 1822, appartient à M. Armand Cambon.

Il existe, en outre, deux toiles signées *Ingres,* et com-

(1) En rendant compte du Salon de 1819, Landon, entre autres jugements sur les œuvres d'Ingres, avait porté celui-ci sur l'*Odalisque :* « Il n'y a dans cette figure ni os, ni muscles, ni sang, ni vie, ni relief, rien enfin de ce qui constitue l'imitation..... Il est évident que l'artiste a péché sciemment, qu'il a voulu mal faire, ou qu'il a cru ressusciter la manière pure et primitive des peintres de l'antiquité; mais il aura pris pour modèle quelque fragment d'un temps postérieur et d'une époque dégénérée qui l'a complétement égaré. »

prenant chacune une série d'études pour les anges qui, dans le tableau, environnent la Vierge. L'une de ces toiles appartient à M. Lehmann, membre de l'Institut, l'autre à M. Haro. Enfin, M. Débia possède une étude peinte pour la figure de l'Enfant Jésus.

4. *Jésus-Christ.*

Le Sauveur est représenté en buste, sur une toile signée : *J. Ingres,* 1834. Ce tableau a été lithographié par P. Sudre en 1841. (Collection de Pastoret.)

5. *La Sainte Vierge.*

Ce tableau, servant de pendant au tableau précédent, a été, comme lui, lithographié par Sudre. Une autre lithographie, plus petite, a été faite par M[lle] Hébert.
(Collection de Pastoret.)

6. *Tête de Christ.*

Peinture signée : *Ingres.* (Appartient à M[me] Ingres.)

7. *La Sainte Vierge,* seule.

Elle est représentée à mi-corps, les mains reployées et reposant, à distance l'une de l'autre, sur la poitrine : tableau inachevé, et d'ailleurs gravement endommagé par une opération faite pour le débarrasser de la couche de blanc dont Ingres l'avait, à un certain moment, recouvert.
(Appartient à M[me] Ingres.)

8. *La Vierge de l'Adoption.*

Peinture signée : *J. Ingres. p[it]* 1858 *Ætatis LXXVIII.*
(Appartient à M[lle] Roland-Gosselin.)

9. *La Vierge couronnée.*

Peinture signée : *J. Ingres.* 1859.
(Appartient à M[me] la baronne de Larinthie.)

10. *La Vierge et l'Enfant Jésus.*

Première pensée de la *Vierge à l'hostie.* La Vierge, les mains jointes, adore l'Enfant Jésus endormi et couché devant elle. Ingres, mécontent de son œuvre, l'avait fait disparaître sous une couche de blanc que M. Raymond Balze réussit plus tard à enlever.

(Appartient à M. Raymond Balze.)

Outre ce précieux tableau ainsi sauvé de la destruction par une main pieuse, un témoignage subsiste des premières intentions du maître quant à la composition du sujet : c'est une étude peinte pour la figure de l'Enfant Jésus, telle à peu près qu'elle avait été préalablement indiquée sur la toile mentionnée ci-dessus. Elle fait partie de la riche collection de M. Gatteaux, à qui Ingres l'avait donnée à l'époque de son second mariage.

11. *La Vierge à l'hostie.*

Tableau peint à Rome, en 1840.

(Appartient à l'empereur de Russie.)

Ingres, dans une lettre en date du 5 septembre 1840, décrit ainsi la composition de ce tableau : « La Mère du Fils de Dieu, déjà montée au ciel et descendue en apparition aux fidèles, adore, les mains jointes, devant un autel, la divinité de son Fils dans l'hostie sacrée et dans le calice, symboles de la rédemption du genre humain. Deux saints, saint Nicolas et saint Alexandre, sont à côté d'elle. »

12. *Même sujet.*

Répétition du tableau mentionné ci-dessus, avec cette différence toutefois que des anges ont remplacé, aux côtés de la Vierge, les deux saints patrons de la Russie. Ce tableau, qui a paru à l'Exposition universelle de 1855, est signé : *J. Ingres pit*, 1854.

(Ministère de la Maison de l'Empereur
et des Beaux-Arts.)

13. *Même sujet.*

Répétition, avec beaucoup de modifications, signée : *J. Ingres p*[it]. 1860. (Appartient à M. Knyff.)

14. *Même sujet.*

Répétition, un peu moins grande que l'original, signée : *J. Ingres*, 1866. (Appartient à M[me] Ingres.)

Ce tableau est le dernier qui soit sorti de la main du maître. Il y travailla sans interruption depuis le mois de novembre jusqu'au 31 décembre 1866, et ce jour-là même, moins de quinze jours par conséquent avant sa mort, il inscrivit ces mots : « Fini aujourd'hui ma Vierge », sur celui de ses cahiers où il notait de préférence les principaux événements de sa vie et les plus chers souvenirs de son cœur; témoin ce double memento inscrit à la première page : « Je perdis mon pauvre et digne père l'an 1814, à Montauban, âgé de soixante ans, moi à Rome » ; et « Je perdis ma pauvre et digne mère à Montauban, l'an 1817, à cinquante-neuf ans, moi à Rome », — ou bien ce souvenir de ses jeunes années : « J'arrivai à Paris un mois environ avant la journée du 18 fructidor, sous le Directoire. Élève de l'illustre David, je fis, pendant cinq ans, des études constantes et profondes à l'atelier, dans les musées et les bibliothèques. » Il semble qu'en enregistrant à cette place la date de sa dernière œuvre, Ingres ait instinctivement pressenti l'importance du fait, et qu'il ait voulu, par le rapprochement, donner à ce témoignage suprême un surcroît d'éloquence et d'authenticité.

15. *La Vierge aux Enfants.*

Ce petit tableau, auquel nous conservons le nom qu'Ingres lui a donné dans une de ses lettres, représente la Vierge entourée de plusieurs figures d'enfants. Il a été peint, vers 1859, pour M. Blanc.

16. *Martyre de saint Symphorien.*

Tableau commandé par l'État. Il est signé : *J. A. Ingres*, 1834. Il a été lithographié en 1838 par M. F. Trichot-Garneri, à Châlons-sur-Saône (1), puis gravé au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel, et gravé en bois par M. Piaud pour la *Gazette des Beaux-Arts*, t. V. M. Alphonse François termine en ce moment, d'après cette admirable toile, une grande planche en taille-douce pour la Chalcographie du Musée du Louvre. Exposé une première fois au salon de 1834, le *Martyre de saint Symphorien* a reparu à l'Exposition universelle de 1855.

(Église cathédrale d'Autun.)

Ingres lui-même a décrit la scène en ces termes : « Pendant la persécution de Dioclétien, le jeune Symphorien, déjà éclairé des lumières de la foi, confessa la loi de Jésus-Christ devant le gouverneur Héraclius, qui le fit d'abord battre de verges. Quelques jours après, il le fit conduire hors des portes de la ville, au temple de Bérécynthe, pour y sacrifier; mais le trouvant inébranlable, il ordonna à ses satellites de le traîner au supplice. Sa mère, placée au haut des murailles, l'encourage, comme celle des Machabées, à souffrir le supplice qu'on lui prépare, et lui rap-

---

(1) Au moment où parut la lithographie du *Saint Symphorien*, Ingres, alors à Rome, s'en montra très-mécontent et voulut même en arrêter la publication : mais, plus tard, il déclarait y reconnaître « une imitation assez intelligente des caractères du modèle, et, sous la sauvagerie de l'exécution, un certain fonds de sentiment ». Aussi ne dédaigna-t-il pas de retoucher de sa main quelques épreuves qu'il donna à plusieurs de ses amis, à Calamatta entre autres. Une de ces épreuves même fut reprise au crayon par lui avec un tel soin, et, peu à peu, si bien transformée, qu'elle devint un dessin dont il est difficile au premier aspect de discerner la véritable origine.

Ce bel ouvrage signé : *I. A. D. Ingres, Pit*, a, jusqu'en 1867, orné le cabinet de travail du maître : il appartient aujourd'hui à M. Duval-Destain.

pelle la récompense que Dieu lui réserve dans le ciel. Le jeune martyr se tourne vers elle pour lui dire un dernier adieu, et lui montrer qu'il est prêt à braver les tourments et la mort. »

Nous n'avons pas à revenir ici sur ce que nous avons dit dans la *Notice* des froideurs ou des injustices qui accueillirent ce tableau à son apparition, et des ressentiments violents que le tout laissa dans l'âme du maître. Les choses d'ailleurs ont bien changé depuis lors. En reparaissant à l'Exposition universelle de 1855 et, douze ans plus tard, à l'Exposition posthume ouverte à l'École des beaux-arts, le *Martyre de saint Symphorien* a facilement eu raison des anciennes résistances ou des premières erreurs de l'opinion. Aujourd'hui tout le monde est d'accord pour honorer dans ce chef-d'œuvre non-seulement un des meilleurs tableaux d'Ingres, mais encore un des monuments les plus considérables de la peinture française. Ainsi se trouve justifiée la prédiction d'Ingres lorsqu'il écrivait en 1842, à props du *Saint Symphorien* : « C'est là un ouvrage sur le compte duquel on reviendra. Je le dis franchement, le public de Paris a été inique, ignorant et cruel; plus tard il appréciera mieux mes efforts et saura tenir pour ce qu'il vaut, je l'espère, mon *maître tableau*. »

Il existe trois séries d'études d'après nature peintes par Ingres pour ce tableau et constituant chacune un précieux ensemble de documents, tant sur l'histoire de l'œuvre elle-même, que sur la manière de procéder du maître.

Une de ces trois toiles, signée *Ingres,* nous montre côte à côte les figures du martyr, de sa mère, du proconsul, avec plusieurs études de têtes, de bras et de mains.

(Appartient à M. Eugène Lecomte.)

La seconde comprend des études pour le licteur du premier plan et pour les deux figures voisines, plus treize fragments de figures. Elle est signée : *Ingres à Monsieur Henry Delaborde.*

On voit sur la troisième le licteur placé à droite dans le

tableau, l'enfant qui ramasse une pierre, le proconsul et plusieurs études partielles de figures.

(Appartient à M. Haro.)

17. *Même sujet.*

Réduction, traitée en esquisse, et peinte à peu près à la même époque que la toile de la cathédrale d'Autun.

(Appartient à M. Basilewski.)

18. *Même sujet.*

Répétition en petit, et avec quelques variantes, de la composition décrite ci-dessus. Elle est signée : *J. Ingres,* 1865. (Appartient à Mme Ingres.)

(Voyez le même sujet aux COMPOSITIONS DESSINÉES.)

19. *La Bienheureuse Germaine Cousin,* de Pibrac.

Ce tableau, peint en 1859, orne la petite église de Sapiac, faubourg de Montauban. Il a été gravé en bois par M. Bisson Cottard.

20. *Le pape Pie VII tenant chapelle.*

Ce tableau, que l'on désigne ordinairement sous ce titre : la *Chapelle Sixtine*, est un de ceux qui ont le plus contribué à populariser le nom et la réputation d'Ingres. Commencé à Rome dès les premiers jours de 1813, mais terminé seulement dans le cours de l'année suivante, il fut exposé au Salon de 1814 et reparut à l'Exposition universelle de 1855. Il a été lithographié dans de grandes dimensions par Sudre et gravé au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel. Parmi les dessins que possède le Musée de Montauban, plus de vingt, exécutés à la mine de plomb ou à l'aquarelle, se rattachent au tableau de la *Chapelle Sixtine*.

(Collection Legentil.)

On trouve dans les *Notes* d'Ingres cette sorte d'avertissement qu'il se donne à lui-même au moment où, le tableau une fois ébauché, il s'agissait d'en préciser les formes

et d'en bien déterminer l'effet : « Mon tableau de la *Chapelle Sixtine*. — Plus de résolution dans les teintes, plus de souplesse dans les tons. Les caudataires : plus de désordre dans leurs poses; elles sont trop comptées. Les ors plus clairs dans l'ombre et plus doux. En général, moins de symétrie. » Mais c'est surtout dans les lettres d'Ingres à M. Marcotte qu'on peut suivre l'histoire des phases successivement traversées par le peintre et par son œuvre, depuis le jour où la composition commence à peine à se dessiner sur la toile jusqu'au moment décisif où le tableau, arrivé à Paris, va être exposé au Salon.

D'abord, le 20 décembre 1814, Ingres écrit à son ami : « Dans une quinzaine je commence à tracer les lignes de votre tableau, auquel je donne la forme noble de plus de trois pieds. Je veux faire du bruit, moi aussi, au Salon, ayant d'ailleurs mes grandes raisons de prouver à messieurs les *genristes* que la suprématie dans tous les genres appartient aux seuls peintres d'histoire. Mon sujet est d'ailleurs si beau! Le *Jugement dernier* y figurera presque à la moitié... J'attends votre décision sur le principal personnage, et j'ai depuis pensé que s'il y avait de l'inconvénient à le mettre sur la scène (1), je peux faire le moment où l'on chante le *Miserere*, tous les cardinaux prosternés à leurs places, vus de dos, et le Pape prosterné devant l'autel, comme cela se pratique. »

Puis, le tableau une fois dans le cabinet de M. Marcotte, viennent les recommandations et les explications de détail : « Je reviens à votre tableau, écrit Ingres le 26 mai 1814.

(1) En marge de la lettre on lit ces mots, écrits plus tard par M. Marcotte : « J'avais demandé à Ingres le tableau de la *Chapelle Sixtine*, parce que je savais qu'il en avait fait un dessin remarquable; mais j'ignorais comment ce tableau, que j'avais demandé lorsque j'étais en mission sur les bords du Rhin, à Coblentz, était composé... Pie VII était alors séquestré soit à Savone, soit à Fontainebleau. On voit qu'Ingres hésitait à le mettre en scène, dans la crainte de blesser l'Empereur; mais moi je n'hésitai pas, et je fis bien. »

L'essentiel est que vous en soyez content. Après cela, nous verrons le plus ou le moins de foule qu'il aura au Salon. Je suis bien peiné de n'avoir pas reçu la lettre de M. Girodet : faites-moi l'amitié de m'en récrire deux mots. Je désirerais aussi beaucoup que M. Gérard vît mon tableau, car je tiens beaucoup à l'estime de celui-ci. Quant à David, laissez-le; j'ai mes grandes raisons pour n'avoir jamais avec lui aucune espèce de contact, et je désire seulement qu'il voie mes ouvrages à l'Exposition (1). Je voudrais le revoir, mon cher tableau, si bien encadré et si beau! Je l'estime très-heureux d'être placé chez mon meilleur ami. Vous en jouissez au moins; car très-souvent nos veilles sont pour l'homme le moins fait pour les apprécier...

« Je vais maintenant répondre à vos demandes. Le premier cardinal du côté du Pape est le cardinal Valenti, mort; le second, Mattei, actuellement à Rome. Le troisième, je ne sais pas son nom, ni le quatrième. Le cinquième est le cardinal di Pietro; le sixième, le cardinal Pacca, actuellement secrétaire de la chambre apostolique, et le septième est le cardinal del Porto, mort.

« Pour les caudataires, je n'y reconnais que moi. A la vérité, je ne me suis pas regardé à la glace, mais vous m'avez reconnu, et c'est bien assez. Le premier acolyte cardinal, à côté du Pape, en continuant, est le cardinal Gonsalvi; l'autre était un Doria, mais je n'ai pas eu son croquis. Le cardinal debout assistant le Pape, je crois que c'est un Albani. Comme le Pape a fait hier sa belle rentrée à Rome et que je reverrai la chapelle, j'achèverai de vous dire les noms de ceux que je ne connais pas. Les autres personnages, en suivant, qui sont des évêques, ne sont pas des portraits. Ceux au bas de l'autel sont les *monsi-*

(1) Voyez plus loin, à l'article relatif au tableau d'*Achille recevant les ambassadeurs d'Agamemnon*, les motifs probables de la recommandation qu'Ingres adresse ici à M. Marcotte.

gnori della Rota, et, parmi eux, le maître du sacré-palais, toujours pris dans l'ordre de Saint-Dominique. Quant à l'ordre et au jour précis, il est un des trois jours où les cardinaux sont vêtus de moire couleur rose sèche ou petit deuil. Pour le reste du trône, le chanoine peut avoir raison; mais vous devez voir que j'étais forcé, pour l'effet de mon tableau, de vêtir le Pape en blanc, n'ayant pas d'autre ressource pour attirer sur lui la lumière, et je me suis rappelé que la peinture est un art.

« A présent, je vous conseille de ne point publier aucune espèce de catalogue historique des portraits ni du reste, et voici mes raisons : ces portraits n'ont point été peints, comme vous savez, sur la nature. Ils sont cependant ressemblants, mais autant par la tournure que par l'exactitude des traits. Ils ne le sont à la lettre que lorsqu'on les trouve; mais si j'allais dire, moi, qu'ils le sont et les donner pour tels, on me dirait peut-être que non. Ne promettant rien, je tiendrai tout. Je vous prie d'intituler ce tableau, au livret du Salon : *Vue intérieure de la Chapelle Sixtine. Le pape Pie VII y tient chapelle* (1). Quant au tapis vert de la chapelle, je crois que vous avez raison. »

Enfin, à mesure qu'approche le jour où le tableau paraîtra au Salon (2), Ingres redouble de vœux pour le succès, et, en attendant, de témoignages d'affectueuse gratitude à l'adresse de M. Marcotte : « J'aurai toujours, lui écrit-il, beaucoup de plaisir à travailler pour vous de préférence aux autres. Je suis bien charmé que notre *Chapelle* ne perde pas et qu'elle vous fasse toujours plaisir : j'avoue que si elle plaît à l'Exposition, je serai parfaitement heureux. »

Nous avons dit, au commencement de ce volume, que

(1) La notice insérée au livret du Salon de 1814 diffère un peu de celle-ci. En voici les termes : « Le pape Pie VII tenant chapelle. La scène se passe dans la Chapelle Sixtine, à Rome. »

(2) A cette époque, les expositions de peinture avaient lieu à partir du 1er novembre.

la *Chapelle Sixtine* avait été assez favorablement accueillie par le public au Salon de 1814. Ingres, fort peu accoutumé jusqu'alors au succès, fut très-sensible à celui-ci : aussi eut-il un moment la pensée de le renouveler en donnant un pendant au tableau qui lui avait valu, comme il le disait, sa « première petite bonne fortune ». Voyez à ce sujet une lettre du peintre en date du 15 janvier 1822, *Appendice* (B).

21. *Chapelle Sixtine.*

Ce tableau ne diffère pas seulement du tableau précédent par les proportions des figures et la forme en hauteur de la toile : le sujet lui-même ou du moins le moment choisi est tout autre. Ici, en effet, un religieux franciscain vient, selon l'usage, baiser les pieds du Saint-Père avant de monter en chaire. La *Chapelle Sixtine*, signée : *J. Ingres, Rome*. 1820, a été gravée au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel. (Collection Hauguet.)

SUJETS MYTHOLOGIQUES ET ALLÉGORIES.

22. *Jupiter et Thétis.*

Sujet tiré de l'*Iliade*, chant I. « Thétis, qui n'a pas oublié les prières de son fils, sort du sein des ondes, monte au point du jour vers les cieux, et trouve le formidable fils de Saturne assis loin des autres dieux sur le sommet le plus élevé de l'Olympe. Elle se tient devant lui, presse de sa main gauche les genoux du dieu, et de sa main droite elle lui caresse le menton en lui disant d'un ton suppliant : O Jupiter, père souverain, si jamais, entre les immortels, je te rendis un service ou par mes paroles ou par mes actions, exauce mes vœux! » — Ce vaste tableau, signé :

Ingres. Rome, 1811, n'a jamais paru au Salon. Il a été gravé au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

(Musée d'Aix.)

Dans une lettre d'Ingres à M. Marcotte, en date du 26 mai 1813, se trouve le passage suivant : « J'écris à Granger (1) pour mon tableau de *Jupiter*. Je vous recommande ce tableau, si dans l'étendue de vos connaissances on voulait s'en arranger. J'aimerais autant le placer que de le voir ainsi chez l'un et chez l'autre, à charge. Il pourrait convenir dans une grande salle, comme décoration. Je vous laisse le maître d'en fixer vous-même le prix... »

M. Marcotte ne put réussir dans ses efforts pour « placer » ce tableau; mais son amitié vint, avec une rare délicatesse, en aide à Ingres, dont la gêne était extrême à cette époque, et qui, par surcroît, relevait à peine d'une grave maladie. Voir à l'*Appendice* (A) une lettre qu'Ingres écrit à son ami, le 18 juillet 1813, pour le remercier du service rendu.

23. *Vénus Anadyomène.*

Ingres avait commencé ce tableau à Rome, dès 1807. Forcé de l'interrompre en 1808, au moment où il avait presque achevé de peindre la figure principale, mais avant que les Amours fussent terminés, il ne put le reprendre que quarante années plus tard. La *Vénus* telle qu'on la voit aujourd'hui fut finie au mois de juin 1848 et exposée en 1855. M. Pollet a depuis longtemps entrepris une gravure au burin d'après cet ouvrage, un des plus accomplis qu'ait produits le pinceau du maître, un de ceux où il a le plus admirablement pratiqué cet art du « modelé dans le clair » dont *la Source* elle-même n'offrirait pas un plus

(1) Peintre d'histoire, ancien pensionnaire de l'Académie de France, revenu alors depuis peu à Paris.

délicat exemple, ni, en tout cas, un témoignage aussi libre, aussi facilement formulé.

(Collection de M. Reiset, conservateur des Peintures et des Dessins au Musée du Louvre.)

Ingres avait toujours vivement regretté de ne pouvoir mener à fin une œuvre dont il regardait avec raison le sujet comme un des mieux appropriés aux inclinations de son esprit et aux caractères de son talent. A un certain moment toutefois, l'occasion qu'il attendait avait paru se présenter, puisque, le 15 juin 1821, il écrivait de Florence à son ami Gilibert : « Cette ébauche avancée a toujours, je puis le dire, fait l'admiration de tous; mais personne ne m'avait dit : Finissez-la pour moi. J'ai dû faire d'autres ouvrages moins de mon inclination, et beaucoup de petits, désagréables, mais par nécessité, pendant que j'étais plein de feu et d'inspiration pour ce qu'il y a de plus grand et de plus divin... Enfin je l'ai trouvé celui qui me rend à moi-même, et ce qui me flatte le plus, c'est qu'il est Français ». Vain espoir! Ce Français si bien inspiré d'abord ne put ou ne voulut pas poursuivre jusqu'au bout l'exécution de son projet, comme, à un long intervalle de temps et en face du tableau achevé cette fois, un autre amateur devait, après quelques pourparlers avec Ingres, renoncer un peu vite à ses premières intentions. Mal conseillé en cela par un de ses parents qu'il avait amené dans l'atelier du maître et qui, même en présence de celui-ci, avait cru devoir relever une « faute de dessin » dans l'un des genoux de la *Vénus*, M. Benjamin Delessert cessa d'ambitionner la possession d'une toile que, grâce à cet abandon inespéré, M. Reiset put à son tour proposer d'acquérir, et dont il devint en effet le possesseur.

Nous avons dit que la *Vénus Anadyomène* fut achevée en 1848. Ingres y travaillait encore peu de jours avant les terribles événements de juin. Le 9 de ce même mois il écrivait à M. Marcotte : « C'est un bienfait de la Providence

qu'elle me laisse dans ces tristes moments le pouvoir de travailler, et à quoi s'il vous plaît? à un tableau de *Vénus et les Amours*. Mais comme ce tableau est extrêmement délicat, ce n'est que d'hier, quoique j'y aie beaucoup travaillé, que je l'ai terminé matériellement. A présent, je vais lui donner la dernière main, ce qui est tout pour l'œuvre. Cela me tiendra bien encore huit ou dix jours, et j'ai ensuite les études relatives à Dampierre pour ma *session* de cette année ».

Une réduction de la *Vénus*, léguée par M. Marcotte, est, depuis 1867, conservée dans la Galerie du Luxembourg.

(Voyez *Naissance de Vénus,* aux COMPOSITIONS DESSINÉES.)

24. *Vénus blessée.*

Ce petit tableau, peint par Ingres, à Paris, avant 1806, appartenait à M. Asseline, qui le céda, il y a environ vingt ans, à une personne dont nous ignorons le nom. Les recherches faites à l'époque de l'exposition posthume ouverte à l'École des beaux-arts n'ayant fourni aucun renseignement sur le sort de l'œuvre originale, on peut, à défaut de celle-ci, consulter la reproduction gravée que contient le recueil publié par M. Magimel, et un dessin, de la main du maître, conservé au Musée de Montauban.

25. *Jupiter et Antiope.*

Petit tableau traité un peu en esquisse, avec une préoccupation inaccoutumée de l'opulence dans le ton, et l'une des rares compositions du maître où le paysage joue un rôle considérable. Cette toile, signée : *J. Ingres* 1851, a figuré à l'exposition universelle de 1855.

(Appartient à M. Moitessier.)

26. *L'Age d'Or.*

Peinture à l'huile sur mur, non terminée.

Château de Dampierre (Seine-et-Oise.)

Ce fut pendant son séjour à Rome comme directeur de l'Académie de France, qu'Ingres reçut de M. le duc de Luynes, par une lettre en date de septembre 1839, la proposition de décorer de peintures murales la grande salle du château de Dampierre. Il s'agissait de représenter sur deux vastes parois en regard l'une de l'autre, deux scènes dont le choix était laissé au libre arbitre du maître, aussi bien que le procédé d'exécution matérielle à employer,—sous la seule condition que les sujets traités seraient conformes à la destination de cette salle, dédiée, en raison des monuments qu'elle devait contenir, aux souvenirs et à la gloire de l'art antique.

Ingres accepta avec autant de gratitude que d'empressement une tâche si bien appropriée à son talent, et d'ailleurs si libéralement offerte. Il prit pour thèmes de ses deux futures compositions *l'Age d'or* et *l'Age de fer*, et, après avoir été un moment tenté de faire usage de la peinture à fresque, il se décida pour la peinture à l'huile. Malheureusement, ce procédé une fois choisi, il se décida aussi à l'employer sur place, à opérer sur le mur même, au lieu de peindre dans son atelier des tableaux que le marouflage aurait ensuite rendus adhérents à la pierre. De là bien des interruptions et des lenteurs, sans compter le temps perdu à attendre que les ornements accessoires de peinture ou de sculpture et les changements demandés par Ingres dans la décoration architectonique eussent été exécutés. En 1843, toutefois, Ingres s'était mis à l'œuvre, au moins en ce qui concernait les éléments de la composition et les études préalables, puisqu'il écrivait à cette époque à son ami M. Gilibert :

« Enfin ma composition pour Dampierre est toute trouvée, après un travail de trois mois. Rien de pire que l'eau qui dort. Décidément la comédie est plus difficile que la tragédie; aussi vais-je élever encore Molière dans une nouvelle édition de l'*Apothéose d'Homère*. Voici le court programme que j'ai imaginé : un tas de beaux

paresseux, car j'ai pris hardiment l'Age d'or comme les anciens poëtes l'ont imaginé. Les hommes de cette génération n'ont point connu la vieillesse; ils vécurent longtemps, toujours beaux et jeunes. Donc, point de vieillards. Ils étaient bons, justes, et s'aimaient. Ils n'avaient de nourriture que les fruits, l'eau des fontaines, le lait. Ils vivaient ainsi, en mourant s'endormaient, et devinrent de bons génies qui avaient soin des hommes. Astrée, la Justice, les visitait souvent, et ils l'aimaient. Saturne, dans le ciel, contemplait leur bonheur.

» Moi donc, pour mettre toutes ces bonnes gens en scène, il me fallait bien un petit brin d'action. Je l'ai trouvé dans un sentiment religieux. Tous réunis dans un préau élevé sur lequel sont une treille et des arbres chargés de fruits, ils ont érigé là un autel de gazon. Un homme, acolyté d'un jeune garçon et d'une jeune fille, élève une noble action de grâces, tandis que les enfants portent dans leurs mains, l'un des fruits, l'autre une coupe de lait.

» Derrière ce prêtre s'agite une danse religieuse exécutée par des jeunes filles et un garçon maladroit qui joue des flûtes et qui est ramené à la mesure par la jeune fille qui conduit la danse en frappant dans ses mains. En descendant, sont échelonnées beaucoup de figures, amants heureux, familles heureuses avec leurs enfants,..... groupées autour d'un bassin de cristal qu'alimente une source sortant de dessous l'autel..... »

L'année suivante, Ingres est tout entier à l'exécution de sa tâche, et le 2 novembre 1844 il écrit à M. Marcotte : « ... Je puis vous dire aussi que jamais de sa vie homme n'a été plus occupé, ni plus esclave de ses pensées; car non-seulement je peins le jour, mais je ne fais qu'exécuter ce que, toute la nuit, j'ai résolu par la pensée. Continuellement une figure, un groupe est devant moi comme un fantôme, en me disant : « Fais-moi comme ci, fais-moi comme cela. » L'Age d'or m'aura coûté les peines de l'Age de fer..... »

Enfin, le 4 juin 1846, il informe en ces termes M. Marcotte du degré d'avancement auquel son travail est parvenu : « Depuis mon retour, j'ai peint avec Desgoffe ce grand ciel, cette grande montagne et tout ce préau, et cela bien, très-bien, je vous assure, sans compter qu'en arrivant j'ai dû reprendre et remettre sur le métier, où je le remets souvent, mon ouvrage.... On a posé en face un énorme échafaudage pour *l'Age de fer*. Mon fidèle Pichon (1) est arrivé hier pour commencer à peindre ce grand fond d'architecture, les études faites, de manière que, dans trois mois au plus, ces deux ouvrages (M. Desgoffe terminant de son côté le reste du grand paysage dans le premier), ces deux ouvrages ainsi conduits cette année en auront fait une bonne (2). »

Cependant, à mesure que les années s'écoulent, le zèle d'Ingres pour son œuvre se refroidit; la durée des séjours que le peintre fait au château de Dampierre s'abrége de plus en plus, et bientôt se réduit à quelques semaines, employées d'ailleurs à modifier ou à effacer les parties à peu près terminées, plutôt qu'à en compléter l'exécution ou à en aborder de nouvelles. Ingres va même jusqu'à envisager la possibilité pour lui d'abandonner tout à fait la tâche qu'il a entreprise, et le 4 juin 1849, un acte passé, d'accord avec le duc de Luynes, devant Mᵉ Thiac, notaire à Paris, lui confère le droit de résilier le contrat primitif, « si, par des motifs dont il sera seul juge, il croyait devoir renoncer à ce travail avant l'entier achèvement des deux peintures ou de l'une d'elles. »

---

(1) M. Pierre-Auguste Pichon, condisciple et ami d'Hippolyte Flandrin, et auteur, entre autres ouvrages de peinture monumentale, des peintures qui ornent la chapelle de saint Charles Borromée, dans l'église de Saint-Sulpice, à Paris.

(2) Voir, pour plus de détails sur la vie laborieuse qu'Ingres menait à Dampierre durant chacun de ses séjours annuels, les lettres adressées par lui à M. Reiset et à M. Marcotte le 22 août 1845 et le 8 août 1847. *Appendice* (J et J').

Quelques mois plus tard, Ingres, que la mort de sa femme, survenue dans l'intervalle, avait achevé de décourager, se décide à se prévaloir de cette clause, et, par un nouvel acte en date du 7 mars 1850, il est stipulé entre lui et le duc de Luynes que « les travaux de peinture commencés à Dampierre ne seront pas continués », M. Ingres reconnaissant d'une part « que les 20,000 francs reçus par lui ont satisfait entièrement à l'indemnité qui pouvait lui être due pour les travaux déjà exécutés », et le duc de Luynes d'autre part se réservant « le droit d'agir, au sujet de ces travaux, comme si M. Ingres y était complétement étranger », c'est-à-dire le droit « de les détruire ou de les faire continuer comme et par qui bon lui semblera. »

Nous n'avons pas à rechercher ici, en dehors des faits que nous venons de rappeler, d'autres causes secondaires qui ont pu contribuer à la détermination prise par Ingres, aussi bien qu'au refroidissement des rapports entre lui et le duc de Luynes, même avant la cessation absolue des travaux de Dampierre. Il nous suffira d'avoir réfuté par des témoignages irrécusables certaines allégations relatives tantôt à « l'illégalité » des procédés dont Ingres aurait usé envers le duc de Luynes, tantôt à « une somme de cent mille francs » qu'il aurait touchée au début de ces travaux si malheureusement interrompus. Le reste, lors même qu'il ajouterait quelque chose aux informations biographiques, ne saurait rien changer au fond des choses ni à la situation publique des deux parties dans cette regrettable affaire. « On peut, a dit très-justement M. Charles Blanc (1), soutenir que le fait d'abandonner les peintures de Dampierre, sans même en finir une, constituait un préjudice considérable porté au duc de Luynes » ...., car sans parler « d'énormes dépenses (environ 400,000 fr.) pour construire

---

(1) *Ingres, sa vie et ses ouvrages*. Gazette des Beaux-Arts, t. XXIV, p. 525.

et embellir une galerie digne du maître qui la devait décorer,.... ce dut être un cruel déboire pour le duc de Luynes de renoncer au magnifique espoir que le château de ses ancêtres serait à jamais illustré par les plus belles peintures du dix-neuvième siècle, et que son nom serait inséparable désormais de celui qu'aurait immortalisé un grand artiste » ; mais il faut bien reconnaître aussi que de la part d'Ingres l'abandon des travaux de Dampierre était après tout l'exercice d'un droit éventuel, la conséquence d'une réserve formellement exprimée d'avance et, d'avance aussi, consentie. Voilà, au point de vue de la stricte légalité, ce qui peut justifier Ingres des accusations portées contre lui. Cela néanmoins suffit-il pour le mettre à l'abri de tout reproche en ce qui concerne ses engagements moraux pour ainsi dire et les obligations qu'ils semblaient lui imposer? Nous n'oserions le prétendre, encore moins nous étonner du vif déplaisir causé au propriétaire du château par l'anéantissement d'espérances qu'il avait dû croire fondées et que, en tout cas, il avait été généreux à lui de concevoir. Fallait-il toutefois que ce déplaisir, si légitime qu'il fût, aboutît à des mesures compromettantes pour la vie même de l'œuvre commencée? Fallait-il, pour soustraire ce qui en subsiste à la publicité, employer les mêmes moyens que si l'on avait eu le dessein d'en opérer progressivement la destruction? Depuis qu'Ingres a cessé de travailler à *l'Age d'or,* c'est-à-dire depuis près de vingt ans, une épaisse draperie de velours recouvre cette peinture, qui, privée ainsi de l'air et de la lumière nécessaires, a subi dans toutes ses parties les avaries les plus fâcheuses. Encore quelques années, et le noir qui l'a déjà envahie aura achevé d'en appesantir, d'en dénaturer l'aspect, jusqu'au jour où par un dernier effet de l'obscurité et de la chaleur, les parcelles de couleur désagrégées se détacheront du mur et tomberont en poussière. Nous souhaitons, dans l'intérêt de tout le monde, qu'on ne laisse pas le mal

s'aggraver, et que de nouvelles mesures soient prises pour préserver au moins ce qui reste d'une ruine imminente, d'une ruine certaine si le régime présent se continuait.

Des deux vastes peintures projetées pour la décoration du château de Dampierre, *l'Age d'or* est la seule qu'Ingres à vrai dire ait entrepris d'exécuter. Celle qui devait servir de pendant et représenter *l'Age de fer* n'a pas même été ébauchée dans son ensemble : tout s'est borné à l'indication de quelques monuments d'architecture occupant le fond de la scène et peints, sous les yeux du maître, par MM. Desgoffe et Pichon. Nous ne connaissons d'ailleurs que par ouï-dire l'existence de ces travaux préparatoires, l'obstacle qui les dérobe aujourd'hui au regard étant plus difficile encore à écarter que celui dont on a fait usage pour masquer l'autre peinture. Au lieu des rideaux en effet derrière lesquels se trouve l'*Age d'or* et que quelques visiteurs du moins ont obtenu l'autorisation d'entr'ouvrir, une tenture fixe, sur laquelle sont suspendues des panoplies, cache invariablement le peu qui subsiste des projets d'Ingres pour l'ordonnance de son *Age de fer*. Il n'est pas possible non plus de chercher dans l'examen d'études isolées des renseignements sur cette composition. Ingres, que nous sachions, n'en a ni peint ni dessiné une esquisse générale (1); à peine trouverait-on, parmi les dessins légués par lui à Montauban, quelques croquis partiels ou quelques linéaments de figures destinées peut-être, dans sa pensée, aux groupes futurs de *l'Age de fer*. En revanche, les études dessinées en vue de *l'Age d'or* sont nom-

---

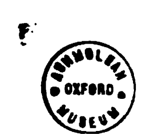
(1) Ingres, il est vrai, dans une de ses lettres à M. Marcotte, (28 juin 1845), dit en propres termes : « Le dessin de *l'Age de fer* est fait et superbe, on pourrait s'y mettre en même temps qu'au paysage de *l'Age d'or* ». Mais il s'agit ici d'un dessin fait par l'éminent architecte qui dirigeait alors les travaux de restauration du château de Dampierre, M. Duban : dessin qui devait servir et qui a en effet servi de modèle à MM. Pichon et Desgoffe pour ces monuments du fond dont nous avons parlé.

breuses et méritent d'être citées parmi les plus belles œuvres d'Ingres en ce genre. Le Musée de Montauban n'en possède pas moins d'une vingtaine : plusieurs autres sont conservées dans la collection de M. Gatteaux. Telle de celles-ci, — la figure, par exemple, d'un homme couché sur le ventre et relevant la tête, — soutiendrait la comparaison avec ce que les maîtres ont laissé en pareil cas de plus savamment vrai, de plus expressif, de plus vivement accentué. Et pourtant, si précieux en eux-mêmes que soient ces dessins, le sentiment d'admiration qu'ils éveillent laisse place encore au ressouvenir pénible et au regret. Comment oublier que toutes les promesses qu'ils impliquaient n'ont pas été tenues, que la main qui les avait tracés s'est lassée avant l'heure, qu'en un mot il y a là les germes d'une inspiration devenue tout à coup stérile, d'une pensée volontairement arrêtée dans ses développements, au lieu des principes féconds d'une entreprise qui aurait pu avoir tant d'importance dans la vie du maître et dans l'histoire de l'art contemporain?

27. *Même sujet.*

Ce petit tableau, signé : *J. Ingres pin' MDCCCLXII, Ætatis LXXXII,* reproduit, avec quelques changements dans l'ordonnance et sous des formes plus généralement précises, la composition de la scène qu'Ingres avait entrepris de peindre, vingt ans auparavant, dans la grande salle du château de Dampierre. (Appartient à Mme Ingres.)

A l'époque où il était sur le point de terminer ce petit tableau, auquel, en souvenir des travaux qu'il avait autrefois abandonnés, il attribuait une importance particulière et peut-être le caractère d'une expiation, Ingres écrivait de Meung à son ami M. Marcotte : « Moi je vais assez bien, et lorsque je puis travailler, je fais encore par jour cinq et six heures de séance qui ont même singulièrement avancé le petit *Age d'or,* qu'à vous dire vrai je suis extrêmement heureux de terminer bientôt et de vous apporter



à Paris. C'est une composition qui, je l'espère, ne le cédera pas aux autres, qui sera toute nouvelle, et qui augmentera mon bagage d'adieu à ce monde où je suis tous les jours surpris d'être encore, avec des facultés d'exécution, tête et mains, qui m'étonnent moi-même. »

(Voyez le même sujet aux Compositions dessinées.)

28. *Naissance des Muses.*

Peinture sur papier collé sur cuivre, exécutée pour la décoration intérieure d'un petit monument construit d'après les dessins de M. Hittorff et figurant un temple grec, dédié aux Muses, du temps de Périclès. Ce petit monument archéologique et la peinture d'Ingres qui en orne le posticum ont été exposés au Salon de 1859.

(Appartient à S. A. I. le prince Napoléon.)

Avant de peindre la *Naissance des Muses* sur le champ architectonique qui lui avait été réservé, Ingres fit de cette composition un dessin lavé à l'aquarelle, dont il parle en ces termes dans une lettre écrite au mois d'août 1856 : « Je me suis mis de suite au travail, un des bonheurs de la vie, et je viens de terminer une composition de douze figures, aquarelle de la grandeur de la place que cette composition doit occuper dans un précieux petit modèle de temple que M. Hittorff a fait exécuter pour le prince Napoléon. Je dois la peindre sur cuivre pour être nichée dans le fond de la *cella*. Ces figures n'ont pas plus de six pouces, et le sujet représente la *Naissance des Muses,* en face de Jupiter. Erato sort la dernière du giron de Mnémosyne, et cela est rendu honnêtement. »

C'est ce dessin même qui, moyennant une couche de colle de peau passée sur le travail et quelques retouches à la gouache, est devenu assez semblable à une véritable peinture pour dispenser le maître de le reproduire à l'huile. Ainsi transformée et rendue adhérente au cuivre, cette aquarelle occupe la place destinée à l'œuvre dont, originairement, elle ne devait être que l'esquisse.

29. *Une Source.*

Cette charmante figure, qu'Ingres avait commencé de peindre à titre de simple étude, vers la fin de son premier séjour en Italie, et qu'il ne reprit pour la convertir en tableau qu'au bout de bien des années, est signée : *J. Ingres,* 1856. Comme la *Vénus Anadyomène,* déjà peinte en grande partie dès 1807 et seulement achevée en 1848, *la Source* appartiendrait donc, à vrai dire, dans l'histoire du talent du maître, à une époque antérieure à la date inscrite sur la toile, si, indépendamment des retouches générales, l'exécution de plusieurs parties tout à fait nouvelles n'était venue la rajeunir et jusqu'à un certain point la transformer. Ainsi, sans parler du fond et des accessoires dont rien n'existait à l'origine, la tête tout entière, le bras qui supporte l'urne, la main droite et les deux pieds ont été peints dans les derniers mois de 1855 et au commencement de 1856. Ingres avait alors un peu plus de soixante-quinze ans, et certes de pareils morceaux ne trahissent ni la sénilité du sentiment, ni l'appesantissement de la main.

La Source, qui de l'atelier du peintre avait passé directement dans la galerie de M. le comte Duchâtel, n'a pas cessé de faire partie de cette riche collection. Bien qu'elle n'ait jamais figuré parmi les toiles exposées annuellement au palais des Champs-Élysées, l'œuvre d'Ingres a été plusieurs fois offerte à l'admiration publique dans des expositions successivement ouvertes à Paris (boulevard des Italiens), à Londres, à Bruxelles, et, plus récemment, à Bordeaux. Enfin elle était au nombre des tableaux du maître réunis à l'École des beaux-arts pour l'exposition posthume de 1867.

En 1862, *la Source* a été gravée dans de petites dimensions et avec une délicate habileté par M. Léopold Flameng, pour la *Gazette des Beaux-Arts,* t. XII. Quelques années plus tard, Calamatta publiait d'après le même tableau une assez grande estampe, malheureusement peu digne du modèle

et du talent accoutumé du graveur. En outre, il existe une reproduction de *la Source* lithographiée en 1868 par M. Émile Lassalle, et d'innombrables photographies, répandues dans toutes les villes de l'Europe, continuent chaque jour ou achèvent de populariser ce chaste chef-d'œuvre, cette image accomplie de la grâce virginale et de la beauté adolescente.

Une réduction de *la Source*, léguée par M. Marcotte, est, depuis 1867, conservée dans la galerie du Luxembourg.

30. *Apothéose d'Homère.*

Tableau exécuté pour le plafond de la neuvième salle du Musée Charles X, au Louvre, et remplacé aujourd'hui par une copie de MM. Balze et Michel Dumas. Il est signé : *Ingres pin*bat *anno* 1827. Il a figuré à l'Exposition de 1855 et a été gravé au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel. (Musée du Luxembourg.)

Ingres reçut de la Maison du Roi la commande de cet ouvrage en 1826, sous la condition expresse de l'avoir achevé dans le délai d'une année. Il prit l'engagement qu'on exigeait de lui et le tint d'autant plus facilement que, — nous le lui avons souvent entendu dire, — la composition tout entière de la scène, telle qu'elle apparaît aujourd'hui sur la toile, s'était présentée dès les premiers moments à son esprit. La note suivante, écrite par lui sur un de ses cahiers à l'heure même où la tâche venait de lui être confiée, prouve d'ailleurs la spontanéité singulière de sa pensée et la certitude de ses intentions pittoresques, en ce qui concerne deux des figures principales. « Aux pieds d'Homère, écrivait Ingres, l'*Iliade*, l'air fier, martial, tenant ses deux genoux serrés dans ses deux mains. Son vêtement, sa chevelure un peu en désordre, rappellent à la fois Achille caché sous l'habit des filles de Lycomède et Achille irrité, retiré sous sa tente. L'*Odyssée*, entièrement enveloppée d'une draperie vert-d'eau, une rame brisée à

ses côtés, souvenir des périlleux voyages, observe et médite : c'est Ulysse. »

Ingres, tout entier à son œuvre, en prépara donc les matériaux et en poursuivit l'exécution avec une rapidité et une aisance exceptionnelles dans l'histoire de ses travaux. A peine un embarras de détail que nous révèle sa correspondance l'arrêta-t-il un instant lorsqu'il s'agit de terminer la figure allégorique qui couronne Homère. Ingres à ce sujet écrivait, en 1827, à son ami M. Marcotte : « Le croiriez-vous? il est impossible jusqu'ici qu'on me trouve à Paris les ailes d'un pigeon dont j'ai le plus pressant besoin pour les ailes de la *Victoire*. Ma femme pense que vous avez chez vous un colombier et que, par ce moyen, vous pourriez me rendre cet important service. J'ajoute qu'il faut les ailes entières d'un pigeon blanc, mais je ne voudrais pas qu'on le tuât uniquement à cause de moi. » Comment concilier le respect de pareils scrupules avec le désir de satisfaire à la demande? « J'avais, a écrit M. Marcotte en marge de la lettre qu'Ingres lui avait adressée, j'avais une paire de vieux pigeons blancs. Je crus faire une chose plus convenable et être plus honnête en lui envoyant une fort belle paire de jeunes pigeons dont il eût pris les ailes; mais il me renvoya ces pigeonneaux avec indignation, en me traitant de « barbare » parce que j'avais supposé qu'il pourrait les faire tuer. Je fus donc obligé de commettre cet acte de barbarie, pour lui envoyer seulement les ailes ».

La figure de la *Victoire* une fois peinte et les dernières retouches données à l'ensemble de la composition, Ingres livra son œuvre à l'Administration des Musées dans le délai convenu, non sans regretter vivement de n'avoir pu disposer d'un temps plus long. Ce regret d'ailleurs ne fut pas le seul qu'il éprouva, si l'on en juge par ce qu'il inscrivait sur son *Journal* plusieurs années après celle où le plafond avait été découvert : « Mon *Apothéose d'Homère,* dit-il, a été exécutée dans un temps trop court, un an.

Cet ouvrage eut d'abord fort peu de succès; il passa presque inaperçu et ne fut guère apprécié que par quelques amis éclairés. Le très-peu bienveillant pour moi comte de Forbin, alors directeur du Musée, oublia de me présenter au roi Charles X, le jour où celui-ci vint visiter le Musée qui porte son nom, tandis que tous les autres peintres qui avaient travaillé dans les nouvelles salles du Louvre furent honorés d'une présentation. Ce n'est que depuis peu d'années que l'opinion s'est ravisée. »

On sait ce que ces années et les années suivantes ont amené pour l'*Apothéose d'Homère* et de quelle admiration unanime ce chef-d'œuvre est devenu l'objet. Il serait donc aussi superflu de prétendre le venger aujourd'hui des anciennes injustices qu'il semblerait oiseux d'en analyser les formes pittoresques. Il nous suffira de transcrire ici l'explication qu'Ingres lui-même a donnée du sujet dans quelques lignes jetées sur le papier peu après l'achèvement du travail, et destinées probablement à un catalogue (non publié) des peintures du Musée Charles X :

« Homère couronné, comme Jupiter, par la Victoire, reçoit sur le seuil du temple qui lui est dédié l'hommage des grands hommes reconnaissants. A ses pieds sont l'*Iliade* et l'*Odyssée*, figurées comme ses filles. On voit, adossés aux colonnes du temple, Orphée, Linus et Musée, puis, à partir de la droite d'Homère : Hérodote qui, vêtu en prêtre, fait fumer l'encens dans un trépied d'or; Sophocle posant la main qui tient ses œuvres sur le piédestal du trépied; Eschyle déroulant les siennes, qu'il appelait « les reliefs des repas d'Homère » ; Euripide, la tête baissée, mélancolique : il tient un glaive, comme le plus tragique des trois; sur le deuxième plan, Ménandre, avec le geste d'un observateur, Démosthène dans l'attitude d'un orateur ému d'admiration. Apelles conduit par la main et présente Raphaël; derrière lui, Sapho, Alcée et Alcibiade, grand admirateur d'Homère. Virgile, la main sur son cœur, introduit le Dante, et auprès de lui se trouve le poëte Horace.

Au deuxième plan, on voit Pisistrate et Lycurgue occupés à rassembler les œuvres d'Homère.

« Vers le bas du tableau, en demi-figures, sont : le Tasse, Shakspeare, Corneille, la Fontaine, Mozart, Poussin ; ce dernier tenant le portefeuille qui renferme ses études, indique, d'un geste grave et assuré, les anciens comme les seuls modèles à suivre.

« A la gauche d'Homère est Pindare, vêtu de blanc et élevant sa lyre. A côté de lui, Ésope, touchant l'autel d'Homère, Anacréon au second plan ; puis, Platon et son maître Socrate qui lui conseille de renoncer à la poésie pour les travaux philosophiques ; Périclès ; Phidias présentant d'une main son ciseau, et, de l'autre, touchant son front comme pour indiquer le siége de son génie ; Michel-Ange, méditant ; Aristarque, Aristote, enfin Alexandre le Grand portant la cassette dans laquelle il enfermait les œuvres d'Homère.

« Au bas on voit les demi-figures de Gluck, Haydn, Camoëns, Fénelon, Racine, les yeux fixés sur les anciens qu'il a imités, Molière, un masque comique à la main. Longin écrit son *Traité du Sublime,* que Boileau traduit à ses côtés.

« Dans les voussures sont représentées en camaïeu, avec des attributs caractéristiques, les sept villes qui se disputèrent l'honneur d'avoir donné naissance à Homère. »

(Voir, pour les importantes modifications introduites plus tard par Ingres dans la composition de cette grande scène, l'article du présent catalogue (COMPOSITIONS DESSINÉES) relatif à l'*Homère déifié.*

Parmi les nombreuses et belles études peintes par Ingres pour l'*Apothéose d'Homère,* nous citerons :

1° Celles qui se rattachent aux figures de *Phidias* et d'*Apelles* et que possède M. Lehmann.

2° Plusieurs fragments des figures de l'*Iliade,* de *Pindare* et d'*Eschyle* appartenant à M. Paravey.

3° Les têtes d'*Aristote,* d'*Aristarque*, et cinq études de mains sur une même toile, plusieurs études de mains pour

les figures de *Boileau* et de *Racine*, le tout appartenant, ainsi que divers autres fragments de la même composition, à M. Haro.

4° Une étude peinte pour la figure de *Lycurgue*, signée *Ingres* comme les précédentes, et appartenant à M. Armand Cambon.

5° Une figure de la *Victoire* différente de celle que présente le tableau et appartenant à M. Latour-Dumoulin, député.

D'autres études encore retouchées ou terminées par Ingres vers la fin de sa vie peuvent être rapprochées des toiles que nous venons de mentionner. Une des plus importantes est celle qui représente à mi-corps *Eschyle, Sophocle* et *Euripide*. Cette peinture, signée : *J. Ingres* 1866, appartient à M. Théophile Gautier.

Enfin, outre les vingt ou trente beaux croquis à la mine de plomb ou à la pierre noire que possède le Musée de Montauban, on trouve dans plusieurs collections particulières un certain nombre d'études dessinées par Ingres pour les figures de l'*Apothéose d'Homère*.

31. *Songe d'Ossian*.

Tableau peint en 1812 pour le plafond d'une des pièces de l'appartement que Napoléon Ier devait occuper dans le palais de Monte-Cavallo, pendant le séjour qu'il projetait alors de faire à Rome. Gravé au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel. (Musée de Montauban.)

La prédilection connue de Napoléon Ier pour les poésies dites d'Ossian explique le choix du sujet traité par Ingres : celui-ci, en composant cette scène fantastique, ne faisait que suivre les exemples donnés par Girodet dès 1801, par Gérard en 1809. Une fois mis en place dans le palais de Monte-Cavallo, le *Songe d'Ossian* y demeura jusqu'en 1836. Ingres, alors directeur de l'Académie de France à Rome, ayant demandé et obtenu que ce tableau lui fût rendu, l'*Ossian*, comme le *Virgile*, fut expédié à Paris, où le

maître se proposait de réparer un jour des avaries d'autant plus regrettables à ses yeux qu'elles menaçaient de ruine une de ses œuvres préférées. « Je vous enverrai mon tableau de *Virgile*, écrivait-il à M. Gatteaux le 15 juin 1836, ainsi qu'un *Ossian* que vous ne connaissez pas. Celui-là *vaut quelque chose*. Je les mettrai en ordre, car ils sont tous deux en mauvais état... »

Malheureusement, le temps lui manqua pour réaliser ce projet. Tout se borna à quelques travaux préparatoires exécutés sur la toile même par les élèves du maître, conformément aux modifications qu'il avait décidé d'introduire dans l'ordonnance ou dans l'effet. Loin de recevoir cet achèvement qu'Ingres s'était promis de lui donner, loin d'être « remis en ordre », l'*Ossian* se trouva donc en moins bonne situation que jamais, et ne fut plus guère qu'une ébauche équivoque où les intentions primitives aussi bien que les intentions nouvelles n'apparaissent que sous des ratures plus ou moins épaisses et sous des formes en quelque sorte provisoires.

(Voyez le même sujet aux Compositions dessinées.)

32. *Roger et Angélique.*

Ce tableau, peint à Rome en 1819, a été exposé à Paris au Salon de la même année, bien qu'on n'en trouve pas la mention dans le livret publié à cette époque, et a reparu à l'Exposition universelle de 1855. Sudre l'a reproduit en lithographie dans une grande pièce dont le cadre, au lieu d'être en largeur comme celui de la toile originale, rétrécit l'espace autour des deux figures et donne à l'ensemble de la scène une forme en hauteur : Sudre a de plus lithographié à part, et dans de petites dimensions, la figure d'Angélique. L'ouvrage publié par M. Magimel contient aussi une reproduction du tableau d'Ingres : reproduction modifiée d'ailleurs, quant aux formes du cadre, comme la lithographie que nous venons de mentionner.

(Musée du Luxembourg.)

Nous trouvons dans les manuscrits d'Ingres la note suivante sur la scène que représente ce tableau, et qui, comme on sait, est tirée de l'Arioste (*Roland Furieux,* chant x) : « Vers les côtes de la petite Bretagne, et en passant, il (Roger) aperçut Angélique attachée à un rocher dans l'île des Pleurs. C'est le nom de l'île d'Ébude, dont les habitants barbares couraient les mers, enlevant toutes les belles femmes qu'ils pouvaient rencontrer, afin de les exposer ensuite à un monstre. Angélique avait été liée au rocher le matin même, pour y être la proie de ce monstre, qui se repaissait de la chair des infortunées qu'on lui livrait. Les Ébudiens l'ayant trouvée endormie auprès du vieux magicien, l'avaient ainsi exposée, après l'avoir entièrement dépouillée de ses habits. Roger l'aurait prise pour une statue d'albâtre, s'il n'avait vu couler des pleurs sur ses joues incarnates et sur son beau sein, et si ses cheveux n'eussent été agités par un vent léger. Il se sentit ému d'amour et de compassion. Il suspendit le vol de son coursier, et, s'approchant d'Angélique, il lui dit... Mais un grand bruit se fit entendre fort près du rivage : c'était le monstre qui s'avançait avec impétuosité vers sa proie. Sa tête, masse informe, ne laissait voir que des yeux et d'énormes dents comme celles d'un sanglier. Roger, la lance à la main, fondit sur lui et le frappa entre les deux yeux. Le monstre se débat et fait monter l'eau... »

Les esquisses et les études préparatoires pour ce tableau qu'Ingres a laissées sont nombreuses. Une réduction de *Roger et Angélique* est conservée au Musée de Montauban, et une autre petite toile signée *Ingres*, première pensée de la composition, fait partie de la collection Hauguet. M. le comte Henri de Mortemart possède une reproduction réduite et modifiée de l'ensemble de la scène, signée : *Ingres pit*, et M. Gosset une petite étude peinte pour la figure d'Angélique, signée *Ingres*. Une assez grande étude peinte d'après nature pour la même figure a passé de la collection de Sudre dans celle de M. Hulot. Une autre char-

mante étude peinte également d'après nature, mais dans de plus petites dimensions et dans une attitude un peu différente, avait été donnée par Ingres à Paul Delaroche en 1831 : elle appartient aujourd'hui à M. Horace Delaroche.

M. Haro possède une *Angélique attachée au rocher*, variante ou plutôt fragment du tableau conservé au Musée du Luxembourg, puisqu'ici Angélique apparaît seule et que, au lieu du héros lui-même, on n'aperçoit à côté d'elle que le bouclier de Roger d'où jaillissent des éclairs. Cette figure, peinte à peu près dans les mêmes dimensions que la figure du tableau, est signée : *J. Ingres* 1859. Elle a été gravée par M. Flameng pour la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV.

Enfin une petite étude à la mine de plomb, esquissée autrefois par Ingres, a été retouchée par lui et signée bien peu de jours avant celui qui devait être le dernier de sa vie : ce croquis, appartenant à M. Philippe Burty, porte, à côté du nom du maître, la date du 5 *janvier* 1867.

33. *Apothéose de Napoléon Ier*.

Tableau peint en 1853 pour le plafond du Salon de Napoléon, à l'Hôtel de ville de Paris. Exposé en 1855. Une gravure d'après cet ouvrage, commandée à M. Salmon par l'administration municipale, est aujourd'hui en cours d'exécution, ainsi qu'une reproduction en camée commandée par l'administration des Beaux-Arts à M. David.

Nous trouvons dans les notes du maître la description suivante de ce tableau :

« Napoléon est représenté s'élevant dans les airs sur un char d'or et quittant l'île Sainte-Hélène qu'on aperçoit à l'horizon. Il est orné de la chlamyde, du long sceptre, de l'épée, d'une couronne de lauriers, et tient dans sa main gauche la boule du monde.

« Il est nu, ainsi qu'on représentait dans l'antiquité les héros déifiés; il est debout sur le char de triomphe. La

Renommée est auprès de lui et pose la couronne civique sur la tête du héros.

« Quatre chevaux pareils à ceux qui l'ont conduit au sacre, sont dirigés par la Victoire vers le temple de l'Immortalité, que l'on voit au fond du tableau. L'aigle triomphal plane dans les cieux; l'étoile brille au-dessus du héros, et le signe du Zodiaque marque sa route.

« Au bas, le trône reste vacant, gardé par l'aigle triste et fidèle. La France en deuil suit Napoléon du regard, mais elle cesse de le pleurer et espère en sa race. Némésis poursuit et terrasse l'Émeute et l'Anarchie, qui rentrent dans l'abîme. Sur les marches du trône on lit : « *In nepote redivivus.* »

Aidé par les frères Balze, Ingres exécuta ce tableau dans l'atelier que lui avait prêté son ami M. Gatteaux, rue de Lille, n° 41, et ce fut là que, au commencement de février 1854, il reçut la visite de LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice. Depuis quelques jours déjà la foule des admirateurs se renouvelait sans relâche devant la récente œuvre du maître; la visite impériale acheva d'en consacrer le succès, et pendant les semaines qui suivirent, Ingres vit se succéder plusieurs milliers de gens d'autant plus empressés qu'il s'agissait pour les uns d'un devoir de convenance à remplir, pour les autres d'une dette à acquitter envers la mode. Jamais peut-être un tableau de sa main ne fut dès le début aussi généralement recherché ni aussi brillamment accueilli; de là ces lignes qu'il adressait à M. Marcotte, au plus fort de son succès : « Mon tableau fini, j'ai ouvert ma porte, et vraiment je ne saurais vous dire, sans embarrasser ma modestie, tout l'effet qu'il a produit sur les spectateurs et celui qu'il produit encore : car les files de voitures sont à ma porte, et je suis dépassé dans les demandes qu'on me fait pour le voir. C'est un feu grégeois qui a gagné tout le monde parisien. Enfin grands et petits sont tous occupés, étonnés, charmés *al di sopra il mio merito;* mais il faut, pour être sage, jouir modeste-

ment de sa bonne fortune, comme il faut savoir supporter la mauvaise. »

Plusieurs belles études dessinées par Ingres, tant pour l'*Apothéose* elle-même que pour les figures des *Villes* conquises, peintes dans les voussures du *Salon de Napoléon*, se trouvent au Musée de Montauban et dans la collection de M. Gatteaux.

(Voyez le même sujet aux COMPOSITIONS DESSINÉES.)

SUJETS HISTORIQUES.

---

34. *OEdipe expliquant l'énigme.*

Ce tableau, signé : *J. Ingres pingebat* 1808, et exécuté par le jeune pensionnaire de l'Académie de France à titre de simple *figure d'envoi*, n'avait paru que dans quelques expositions particulières avant de subir, à l'Exposition universelle de 1855, l'épreuve d'une vaste publicité. C'est donc de cette époque à vrai dire que date sa célébrité, bien que depuis nombre d'années déjà il fût apprécié à sa valeur par un certain nombre d'artistes et de connaisseurs. Lithographié par Sudre et gravé au trait dans le recueil publié par M. Magimel, l'*OEdipe* a été, en 1867, finement gravé en taille-douce par M. Gaillard, pour la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIII.

(Collection Duchâtel.)

Avant de passer dans la galerie de M. Duchâtel, l'*OEdipe* avait appartenu au duc d'Orléans, qui s'en était rendu acquéreur en 1839. Ingres se montra très-sensible à ce nouveau témoignage d'estime donné par un prince qu'il craignait d'avoir mécontenté en retardant d'année en année l'envoi du tableau de *Stratonice*, et, le 29 août 1839, il écrivait à ce sujet à M. Gatteaux : « Je ne peux m'em-

pêcher de commencer par vous remercier, et les larmes m'en sont venues aux yeux, de votre tendre sollicitude pour mes intérêts et ma gloire. Oui, c'est une gloire pour moi que cette vente de l'*OEdipe,* et combien j'en ressens de joie! C'est vous surtout et l'aimable ami Asseline (1) qui jetez tout ce baume sur la plaie que j'ai faite au noble cœur d'un si aimable prince. Merci donc cent fois, et pour tant d'autres bons services, tant d'autres bonnes pensées. Oui, vous êtes l'homme qui, sur un songe, va trouver son ami avec son épée et sa bourse. Mon cher Gatteaux, que vous êtes bon! Peut-on être assez reconnaissant envers vous, assez vous aimer?..... »

Une belle étude, peinte pour la tête d'*OEdipe,* appartient à M. Haro.

35. *Même sujet.*

Répétition réduite du tableau précédent, signée : *Ingres.*
(Appartient à M. le comte de la Béraudière.)

36. *Même sujet.*

Autre répétition du même tableau, mais avec quelques modifications importantes, notamment dans les bras et dans la draperie d'OEdipe et dans l'attitude du sphinx. Cette toile, où les dimensions des figures sont à peu près de demi-nature, est signée : *J. Ingres* p[bat] *ætatis* LXXXIII, 1864. (Appartient à M. Émile Pereire.)

37. *Les Ambassadeurs d'Agamemnon, envoyés pour apaiser Achille, le trouvent dans sa tente, occupé avec Patrocle à chanter les exploits des héros.*

Premier grand prix de peinture, 1801. Gravé au trait, en 1802, par C. Normand dans le tome III des *Annales du Musée et de l'École moderne des beaux-arts,* publiées

(1) M. Asseline était alors secrétaire des commandements du prince.

par Landon, et, en 1851, par Réveil, dans le recueil publié par M. Magimel.

(École impériale des beaux-arts.)

Ingres, jusque dans les dernières années de sa vie, se rappelait avec un sentiment de fierté et surtout avec une profonde gratitude les encouragements que lui avait valus ce tableau de la part de Flaxman. Venu à Paris peu après l'époque où le jeune élève de David avait remporté le grand prix, Flaxman, sans connaître nullement le lauréat, loua hautement l'œuvre couronnée et alla même jusqu'à déclarer qu'elle lui paraissait préférable à toút ce qu'il avait vu encore de l'école française contemporaine. Le propos fut répété à Ingres, qui en eut la joie qu'on peut croire; mais il fut aussi rapporté à David, qu'il mécontenta, dit-on, assez vivement pour que les dispositions personnelles du maître à l'égard de son ancien élève changeassent à partir de ce moment. C'est sans doute à ce refroidissement, pour ne rien dire de plus, qu'Ingres faisait allusion en 1814, dans une lettre que nous avons citée à propos de la *Chapelle Sixtine,* et qui contient le passage suivant : « Quant à David, laissez-le ; j'ai mes grandes raisons pour n'avoir jamais avec lui aucune espèce de contact, et je désire seulement qu'il voie mes ouvrages à l'Exposition. »

Ingres, nous le disions au commencement de ce volume, demeura jusqu'au dernier jour invariablement respectueux envers la mémoire de celui qu'il appelait « le grand David », mais à la condition de n'honorer en lui que le rare talent de l'artiste et l'autorité du chef d'école. Il ne se faisait nulle illusion sur le reste, et, sans parler même de ses griefs personnels, les souvenirs qu'il gardait, en général, de la personne et du caractère de David n'étaient pas de nature à se concilier aisément avec l'admiration due au peintre des *Horaces* et des *Sabines*.

(Voyez le même sujet aux COMPOSITIONS DESSINÉES.)

38. *Même sujet.*

Petite reproduction du tableau précédent, envoyée par Ingres à son père, lorsqu'il eut remporté le grand prix.

(Appartient à M. Combes père, à Montauban.)

39. *Homère et son guide.*

Ce tableau, commencé par Ingres à titre de simple étude, à l'époque où le peintre travaillait à son *Apothéose d'Homère,* a été complété et terminé par lui en 1859.

(Appartient à S. M. le roi des Belges.)

40. *Romulus vainqueur d'Acron.*

Ce tableau, peint à la détrempe et signé : *Ingres, Rome* 1812, orna d'abord une des salles du palais de Monte-Cavallo, et fut plus tard transporté au palais de Saint-Jean de Latran, où il se trouvait encore au commencement de l'année 1867. Envoyé à cette époque à Paris pour figurer dans l'exposition posthume des œuvres d'Ingres, il a été donné à la France par le gouvernement pontifical. (École impériale des beaux-arts.)

Ingres a puisé dans Plutarque le sujet de cette composition. Après le rapt des filles venues pour assister aux jeux solennels annoncés par Romulus, les peuples victimes de cette violence et pressés d'en tirer vengeance, résolurent de se porter sur Rome pour anéantir la ville naissante. Les Céniniens se mirent les premiers en campagne : ils furent défaits, et leur roi, Acron, ayant été tué par Romulus, celui-ci rentra dans Rome chargé des armes de son ennemi, qu'il consacra à Jupiter Feretrius. Telle fut, dit-on, l'origine des « dépouilles opimes » dans le cérémonial des triomphes à venir et dans l'histoire des mœurs romaines.

A l'époque où il fit ce tableau, Ingres s'était si bien épris de la peinture à la détrempe, qu'il rêvait de n'employer désormais la peinture à l'huile que là où il s'agirait

simplement de sujets anecdotiques et de toiles de petites dimensions : « Il faut, écrivait-il alors sur un de ses cahiers de notes, il faut exécuter *tous* mes grands tableaux à la détrempe, et puis vernir à l'huile. » Nous ne savons pour quelle cause il renonça à ce projet : toujours est-il que de « tous ses grands tableaux », celui-ci est le seul où il ait fait usage d'un procédé qu'il estimait pourtant « l'égal ou tout au moins le digne remplaçant de la fresque. »

Ingres a laissé un grand nombre d'études dessinées pour les figures qu'il a introduites ou qu'il se proposait, à de certains moments, d'introduire dans la composition de son *Romulus*. Elles appartiennent pour la plupart à M. Gatteaux, et méritent d'être comptées parmi les plus précieux spécimens du talent du maître dans cet ordre d'art et de travaux,

(Voyez le même sujet aux COMPOSITIONS DESSINÉES.)

41. *Antiochus envoie à Scipion l'Africain des ambassadeurs chargés de lui remettre son fils, qui avait été fait prisonnier sur mer.*

Second grand prix de peinture au concours de l'année 1800. Ce tableau, portant après la signature : *J. A. D. Ingres p*[xit] 1800, ces mots : *Mon premier tableau,* 2[e] *grand prix de Rome,* a été gravé au trait, en 1801, par C. Normand, dans le tome 1[er] des *Annales du Musée et de l'École moderne des beaux-arts,* publiées par Landon.

(Collection Gatteaux.)

42. *La Maladie d'Antiochus*, ou *Antiochus et Stratonice.*

Ce tableau, commandé en 1834 par le duc d'Orléans pour servir de pendant à la *Mort du duc de Guise,* par Paul Delaroche, fut acquis en 1853 par le prince Demidoff, qui, au bout de dix années (janvier 1863), le mit en

vente avec plusieurs autres tableaux de sa galerie (1). Il a été gravé, en 1869, par M. Flameng pour la *Société française de gravure*. Quelques années auparavant, M. Raymond Balze avait lithographié, dans les mêmes dimensions que l'original, la figure isolée de Stratonice, et l'ensemble de la composition avait été reproduit au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

(Appartient à S. A. R. le duc d'Aumale.)

La *Maladie d'Antiochus,* ou, comme on dit généralement, la *Stratonice,* est aujourd'hui l'une des compositions les plus célèbres d'Ingres; c'est aussi l'une de celles qui lui ont coûté le plus de temps et de travail, un des ouvrages dont le sort, à tous égards, l'a le plus vivement préoccupé. On en pourra suivre l'histoire domestique en quelque sorte, depuis les premières inquiétudes qu'il cause au maître jusqu'aux joies qu'il lui donne une fois le succès obtenu, dans les extraits suivants de lettres successivement adressées par Ingres à M. Gatteaux :

Rome, 22 novembre 1837.

« Quoique je travaille beaucoup, je n'ai pu encore finir ma grande miniature historique. Cependant j'en entrevois le terme. Cet ouvrage, suscité par quelque mauvais génie, me rend, outre beaucoup de dépenses qu'il m'a coûtées, l'homme le plus malheureux par la longueur du temps que j'y consacre; mais, comme on dit, l'espérance soutient l'homme jusqu'au tombeau, et je ne désespère pas de faire un ouvrage que l'on pourra louer, et assez neuf. »

1839.

« Je viens d'avoir une fièvre violente, ce qui a un peu retardé l'envoi de mon tableau, mais de quelques jours

---

(1) La *Stratonice*, adjugée en 1853 pour la somme de 63,000 fr., atteignit, à cette seconde vente, le chiffre de 92,000 fr.

seulement..... Je vous l'adresserai, à vous, comme à son second père, et, en attendant, pour ne rien faire languir, je vous envoie la grandeur exacte de la toile, *à ne rien cacher,* pour que vous vouliez bien prendre le soin de faire faire de suite le cadre le plus large, le plus riche, et le plus grec possible. »

Juillet 1840.

« C'est moi, et ce tableau qui a troublé ma vie depuis cinq ans et plus. J'ai vraiment des excuses à vous faire de ne vous avoir pas donné signe de vie depuis si longtemps; mais ce n'est pas dans ce petit moment où je n'ai que le temps de vous adresser mon tableau et de vous dire tant de choses qui le concernent. Donc, je viens de le terminer par des retouches et de le livrer à l'encaissement. Quant à vous bien dire ce qu'il est, d'autres vous diront l'effet qu'il vient de produire ici : moi, je ne le vois plus. Dans cette terrible fatigue où je n'ai constamment eu que le désir de satisfaire aux exigences du bel art, de contenter sous ce rapport notre aimable prince et le bon esprit de mes amis (vous le premier, bien entendu), je lui ai jusqu'au dernier moment donné les soins les plus tendres, à ce cruel tableau qui m'a tant tourmenté! Le voilà enfin adressé au duc. J'espère cependant qu'il ne lui déplaira pas; bien au contraire. Je vous laisse le soin de le lui présenter de la manière que vous l'entendrez; mais encore faudrait-il qu'il le vît dépoudré au moins, lavé de sa poussière de voyage. Je ne sais, je ne puis vous demander ce que vous ferez. Tout ce que je puis vous indiquer, c'est que, pour le dégraisser et le laver, mon élève Raymond Balze est le seul à qui je puisse le confier. Je désire aussi qu'il ne soit pas verni d'ici à ce que j'arrive à Paris.

« J'ai été assez heureux pour que M. Dugasseau, mon élève et mon ami aussi, ait tenu à vous l'apporter et à en avoir un soin tout tendre pendant le voyage. Je vous re-

commande aux meilleurs titres cet excellent jeune homme, pour son caractère, son talent, son instruction, et pour tout l'attachement qu'il me porte. Il vous dira bien des choses de ce tableau et de moi; mais, malgré tout, jamais assez pour tout ce que je sens pour vous de profonde amitié et de reconnaissance...

« Quoique j'ignore tout à fait comment ce tableau sera exposé *privément*, pour le montrer à mes seuls amis, si c'est le bon plaisir du prince, je voudrais qu'il fût placé droit, point penché en avant sur son chevalet, et rien autre chose que bien lavé et avec ses embus. Le cadre est déjà fait : sera-t-il bien large et bien beau?... »

Une fois le tableau parti et, suivant toute vraisemblance, arrivé, Ingres est pris d'un redoublement d'inquiétude, et il écrit de nouveau à son ami :

Juillet 1840.

« ..... Sans vous parler trop de lui, à vous surtout qui le voyez, ce cher tableau, je me suis efforcé d'en cacher toute la peine. Ai-je réussi? C'est ce que votre première lettre m'annoncera. En attendant, croyez-le bien, si j'avais le bonheur de vous voir lui sourire en l'approuvant dans son ensemble, je serais cent fois heureux et sûr du reste.

« Mieux avisé, quatre jours après le départ du tableau, j'ai écrit à mon brave Raymond qu'il eût à le vernir avec toutes les précautions que je lui ai indiquées; mais j'ai oublié de lui recommander (pardon de toutes ces tendresses) de lui faire prendre un repos de deux jours, à l'air, auprès d'une fenêtre; car, indubitablement, enfermé tout frais (je travaillais encore une heure avant l'encaissement), puis privé d'air, il a dû vous arriver jaune comme un coing. Il est au surplus en si bonnes mains, que tout, je pense, aura été prévu. Enfin, et c'est bien naturel, jusqu'à votre lettre de réception je n'en dors pas, ma bonne femme n'en dort pas; notre tête va, croit entendre ceci et cela. Le prince le

verra-t-il le premier, avant sa toilette, à l'ouverture de la caisse? Comment tout se sera-t-il passé? etc., etc...

« A propos, j'avais prévu ce qui est arrivé : c'est que voulant un beau cadre, avec les ornements indiqués, vous vous seriez concerté avec Baltard, excellent homme, de talent et de goût, et qui a sa part de mérite pour le fond du tableau, qu'il a eu la bonté de dessiner et dont il est comme le parrain. Je vous remercie donc tous deux d'avoir rempli mon désir. Bien entendu, si le prince prend ce tableau, j'en payerai moi seul le cadre. J'écris à ce bon Baltard, à qui j'offre mille amitiés et remerciments. »

Enfin, le tableau a été vu et admiré : Ingres en reçoit la nouvelle, et il écrit, à peu de jours d'intervalle, à M. Gatteaux les deux lettres suivantes :

Août 1840.

« Mon cher Gatteaux, bien bon ami,

« Au reçu de votre prompte lettre, si attendue au reste, ma femme est accourue tout émue me la lire, et les termes dans lesquels vous exprimez si bien votre précieux contentement sur mon ouvrage ont distillé dans nos cœurs comme un baume salutaire. Cela nous a rendus tellement heureux que, tous deux, les yeux pleins de larmes d'attendrissement, nous nous sommes embrassés; mais vous nous manquiez là bien sensiblement..... Je suis d'autant plus heureux de votre approbation (la première que j'étais jaloux d'acquérir pour tant de raisons, parce que j'ai en vous, dans votre goût éclairé, dans la loyauté de votre caractère, une confiance sans bornes), je suis, dis-je, d'autant plus heureux que je trouve que je n'ai jamais été loué par vous aussi copieusement, mon cher Aristarque...»

5 septembre 1840.

« Vous dire tout le bonheur que nous a donné votre lettre, je ne puis qu'essayer de vous l'exprimer. Ma femme et moi étions dans l'ivresse... Les éloges du prince d'abord

et le feu de file de mes bons amis qui tous me félicitent de mon succès en si bons termes, les journaux qui paraissent liés d'idées avec mes amis, enfin la lettre de notre bon Asseline m'annonçant, avec son propre contentement, celui du prince qui veut lui-même me faire l'honneur de m'écrire (1), tout cela surpasse de si loin ce que je croyais pouvoir espérer de ce tableau, que je ne sais si je veille ou si je dors... Oui, mon ami, nous sommes heureux : nous sommes heureux comme des enfants, moi et ma bonne femme, et votre nom se trouve plus que jamais béni, car tout ceci émane beaucoup de vous. »

43. *Même sujet.*

Dans cette reproduction, signée *Ingres*, 1866, et restée d'ailleurs à peu près à l'état d'ébauche avancée, la scène se développe en sens contraire de la disposition que présente le tableau original et de la place que chaque figure y occupe. (Appartient à Mme Ingres.)

44. *Même sujet.*

Répétition réduite et de forme presque carrée, avec des changements considérables dans les figures, notamment dans celle d'*Antiochus,* dont l'attitude est ici tout autre que dans le tableau primitif. Toile signée : *J. Ingres pxit* 1860. (Collection Duchâtel.)

45. *Même sujet.*

Autre répétition inachevée, à peu près de même forme que la précédente, et avec de nouvelles modifications dans le geste ou dans l'ajustement des figures.

(Appartient à Mme Ingres.)

(Voyez le même sujet aux COMPOSITIONS DESSINÉES.)

---

(1) Le duc d'Orléans adressa en effet à Ingres une lettre de remercîment et de félicitation. « Oui, écrit Ingres à M. Gatteaux le 17 décembre 1840, le duc d'Orléans m'a écrit de sa main une lettre dont je puis faire trophée et que vous connaîtrez. »

46. *Virgile lisant l'Enéide*, ou *Tu Marcellus eris.*

Gravé en 1832, par Pradier. (Musée de Toulouse.)

Une note, de la main même d'Ingres, décrit cette composition dans les termes suivants :

« Il y a soirée chez l'empereur Auguste. Le poëte Virgile doit y lire le sixième livre de son *Énéide*. La scène se passe dans une salle dite de Marcellus, où ce jeune homme est représenté par sa statue. Tout est préparé et en ordre : une chaise élevée ou trône pour l'empereur, une chaise pour l'impératrice Livie, précisément au-dessous de la statue, sur le piédestal de laquelle ces mots sont gravés : *Divo Marcello*. Une grande ombre vengeresse est projetée sur le mur et s'y dessine comme un fantôme. Octavie a son siége aux pieds d'Auguste.

« Les acteurs sont, outre l'empereur, l'impératrice et Octavie, Mécène et Agrippa, Virgile se tenant devant eux et lisant. Il a déjà atteint l'endroit où il s'écrie : *Tu Marcellus eris;* alors l'émotion de tendresse maternelle saisit Octavie, elle tombe à la renverse sur les genoux d'Auguste qui la soutient. Livie se possède, et, froide comme le marbre en face de l'incident qui pourrait la compromettre, elle écoute, immobile, sa coupable conscience, sans même pouvoir porter secours à sa belle-sœur. Cet embarras est l'objet des regards scrutateurs d'Agrippa, qui, en secret, condamne le crime. Quant à Mécène, debout à côté d'Agrippa, il est tout à l'admiration pour son Virgile, qui, quoique ému de l'effet qu'il a produit, jouit délicieusement de sa gloire. Auguste est touché, mais en apparence froid; dans le fond, un jeune esclave témoin de la scène. »

A l'époque où Ingres écrivait cette note, bien des années s'étaient écoulées depuis l'achèvement du tableau, peint à Rome en 1812, pour la décoration d'une chambre à coucher dans la villa Aldobrandini-Miollis : tableau composé en largeur, tout différent par conséquent, quant aux formes générales, de la gravure qui le reproduit, et

non moins différent quant aux détails de l'ordonnance, puisque, entre autres particularités essentielles, on n'y voyait ni les figures d'Agrippa et de Mécène, ni même la statue de Marcellus. La description donnée ici par le maître est donc bien moins celle de la composition primitive qu'elle n'est le programme des améliorations qu'il comptait y introduire, conformément aux travaux et aux changements considérables exécutés sous sa direction par le graveur.

Dans l'espoir de réaliser un jour sur la toile même les modifications tentées sur le cuivre, Ingres, pendant son séjour à Rome comme directeur de l'Académie de France, était rentré en possession du *Virgile,* qui, après avoir appartenu d'abord au général Miollis, était devenu la propriété d'un des membres de la famille Borghèse; et le 15 juin 1836 il écrivait à M. Gatteaux : « On vous a dit que je perdais mon temps à retoucher mon tableau de *Virgile,* qui m'appartient aujourd'hui. Je le retoucherai, mais ce ne sera pas à Rome; je m'en amuserai à Paris; je vous l'enverrai l'année prochaine pour le mettre en dépôt chez moi. »

Le *Virgile* fut en effet rapporté à Paris. En attendant que le maître lui-même pût y mettre la main, des élèves d'Ingres commencèrent sous ses yeux à en changer l'ordonnance et l'aspect, suivant les indications fournies par la gravure. Malheureusement tout se borna à ce travail préparatoire. Ingres, occupé ailleurs, se vit forcé d'ajourner d'année en année l'achèvement d'une entreprise à laquelle cependant il attachait une importance d'autant plus grande qu'elle intéressait à la fois un de ses meilleurs titres de gloire et l'un des plus chers sentiments de son cœur. En léguant son œuvre future à cette ville de Toulouse où il se souvenait d'avoir été accueilli tout enfant, le vieux maître comptait bien acquitter généreusement ce qu'il appelait « une dette de gratitude », et montrer aux descendants de ses plus anciens protecteurs comment son génie

avait tenu ses premières promesses. Il ne put leur en laisser le témoignage qu'à l'état de spécimen imparfait et presque d'intention. La mort vint au moment même où, quitte de toutes ses autres tâches, Ingres allait enfin reprendre, pour ne plus l'abandonner, ce tableau à demi détruit, à demi reconstitué, et dont il est aussi difficile aujourd'hui de démêler, sous les retouches, l'apparence primitive, que de pressentir, au delà de ces changements préalables, les formes qui devaient le compléter.

Parmi les dessins d'Ingres conservés dans la collection de M. Gatteaux se trouvent plusieurs études se rattachant au tableau de *Virgile,* et, notamment, une admirable figure du poëte dessinée à la mine de plomb.

47. *Fragment de la même scène.*

Groupe, dans les mêmes proportions que l'original, mais vu seulement jusqu'aux genoux, des trois figures d'Auguste, d'Octavie et de Livie. Ce rare tableau, où semble réalisée l'idée que l'on peut se faire des grandes œuvres de la peinture antique, a été peint à Rome en 1819.

(Musée de Bruxelles.)

48. *La même scène,* en petit.

Peinture non terminée, exécutée en 1865 sur une épreuve passée au vernis de la gravure de Pradier.

(Appartient à Mme Ingres.)

(Voyez le même sujet aux COMPOSITIONS DESSINÉES.)

49. *Francesca da Rimini et Paolo Malatesta.*

Ce charmant petit tableau, signé : *Ingres, Rom.* 1819, a été exposé en 1855. Il appartenait alors à M. le comte Turpin de Crissé, qui le légua ainsi que les autres objets d'art qu'il possédait, à la ville d'Angers. Reproduit partiellement dans une lithographie d'Aubry Lecomte et dans une petite estampe allemande signée : C. Kotterba, il a été

lithographié dans son ensemble par Gsell pour *la France littéraire,* 1848, et gravé au trait par Réveil dans l'ouvrage publié par M. Magimel. (Musée d'Angers.)

Ingres, au sujet de ce tableau, écrivait de Florence à M. Marcotte le 9 mars 1822 : « J'ignorais que vous fussiez membre de la *Société des Amis des arts.* Par quelle fatalité, à moi cependant bien ordinaire, n'ai-je jamais entendu parler ni en bien ni en mal d'un tableau que je fis pour cette Société, il y a environ trois ans, et qui représente *Francesca da Rimini?* Serait-ce parce que je l'ai composé, dessiné et peint dans son véritable caractère, et point *à la française,* soit dit sans nous faire du tort? Serait-ce parce qu'il a l'expression convenable, la grâce qui doit tout accompagner, et qu'il est encore colorié dans la mesure qu'il faut, comme saura toujours assez faire d'ailleurs « celui qui s'attachera au principal », ainsi que disait Poussin? Cet ouvrage avait toujours plu aux gens délicats, véritablement connaisseurs, et même au vulgaire. Ayez donc la charité de m'en dire quelque chose et de m'apprendre quel est celui qui aura eu le malheur d'en devenir possesseur... »

Une note de la main de M. Marcotte, en marge de la lettre qui précède, nous apprend comment « ce malheur » était échu à M. le comte Turpin de Crissé. « Le tableau, dit M. Marcotte, avait été envoyé par Ingres à la *Société des Amis des arts* de Paris, pour le prix de cinq cents francs. Le comité de la Société n'en fut pas satisfait et le troqua contre un tableau de M. Turpin de Crissé, artiste amateur qui faisait alors partie du comité. »

50. *Même sujet.*

Nous avons vu à Naples, en 1845, une répétition de ce tableau, avec quelques variantes, dans la collection que possédait alors le prince de Salerne. Une autre répétition, également modifiée, appartient aujourd'hui à M. le vicomte Dutaillis. Enfin la même scène a été une troisième fois

reproduite, mais dans des dimensions plus restreintes, sur une toile signée : *Ingres P. Ro,* et appartenant à madame Ingres.

(Voyez le même sujet aux COMPOSITIONS DESSINÉES.)

51. *Entrée de Charles V à Paris.*

Le moment choisi est celui où Jehan Pastourel, premier président du Parlement de Paris et membre du conseil de régence, présente au Roi les clefs de la ville.

Ce petit tableau, peint à Florence et signé : *J. Ingres* 1821, a figuré aux Expositions de 1822 et de 1855. Il aété gravé au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

(Collection de Pastoret.)

(Voyez le même sujet aux COMPOSITIONS DESSINÉES.)

52. *Jeanne d'Arc assistant au sacre de Charles VII dans la cathédrale de Reims.*

Ce tableau, signé : *J. Ingres Pit* 1854, prit place successivement dans les galeries du palais de Versailles, du Luxembourg et de l'hôtel de la présidence du Corps législatif, après avoir paru pour la première fois à l'Exposition universelle de 1855. Il est depuis quelques années rentré au Musée du Luxembourg. On en trouve une reproduction au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

Ingres s'est représenté lui-même dans ce tableau sous le costume de l'écuyer de Jeanne. Quant à la tête de celle-ci, elle a été peinte, sauf certaines modifications, d'après une étude qui appartient aujourd'hui à M. Gustave Gruyer. M. Albert Ramel, beau-frère d'Ingres, possède une autre tête de Jeanne d'Arc signée *Ingres,* et terminée par le maître à une époque postérieure à celle de l'exécution du tableau. Enfin, une première pensée de ce tableau, dessinée à la plume, appartient à M. Haro.

(Voyez aux PORTRAITS DESSINÉS.)

53. *Raphaël et la Fornarina.*

Ce tableau, peint à Rome en 1814, a fait partie jusqu'en 1865 de la collection de M. le comte Pourtalès. Il a été gravé en taille-douce par C. S. Pradier (1827), et au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

(Appartient à Mme la baronne Nathaniel de Rothschild.)

54. *Même sujet.*

Répétition avec variantes, et dans de plus petites dimensions, du tableau précédent, signée : *Ingres à son ami Duban* 1840.

(Appartient à M. Duban, membre de l'Institut.)

Une autre variante de ce tableau appartient à M. Muller, peintre à Stuttgard.

55. *Même sujet.*

Répétition très-modifiée du tableau original, commencée en 1860, et restée à peu près à l'état d'ébauche. Dans cette nouvelle composition, la figure de la Fornarina apparaît à demi nue. (Appartient à Mme Ingres.)

Ingres, au sujet de cet ouvrage, écrivait de Meung à M. Marcotte en septembre 1860 : « Je reprends le tableau de *Raphaël et la Fornarina,* ma dernière édition de ce sujet, et qui, j'espère, fera oublier les autres. »

(Voyez le même sujet aux COMPOSITIONS DESSINÉES.)

56. *Fiançailles de Raphaël.*

Ingres avait peint cette scène en 1813, pour la reine Caroline Murat, sur une toile aujourd'hui perdue. La composition nous en a été conservée toutefois dans un dessin que reproduit le recueil publié par M. Magimel.

(Voyez aux COMPOSITIONS DESSINÉES.)

Ingres regrettait vivement la disparition de ce petit tableau, qu'il estimait « un de ses meilleurs » et dont il parlait encore, à un demi-siècle d'intervalle, presque dans

les mêmes termes que lorsqu'il écrivait à M. Marcotte, le 26 mai 1814 : « M. Mazois, l'architecte, vous entretiendra de mes affaires de Naples. Vous saurez, si je ne vous l'ai déjà dit, que j'ai bien réussi un tableau représentant le cardinal Bibbiena offrant sa nièce en mariage à Raphaël. Cet ouvrage vous ferait, si je ne me trompe, grand plaisir, car je l'ai bien soigné, quoique je l'aye achevé en peu de temps. Je vous dis cela parce que, lorsqu'on fait bien, il est encore plus glorieux de faire vite ».

57. *Mort de Léonard de Vinci.*

Ce tableau, peint à Rome pour M. le comte depuis duc de Blacas, alors ambassadeur de France auprès du Saint-Siége, est signé : *Ingres pin^{it}*, 1818. Il a été exposé au Salon de 1824, et gravé en taille-douce par Dien sur une préparation laissée par Richomme. On en trouve une reproduction au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

(Appartient à M. le comte de Blacas.)

(Voyez le même sujet aux COMPOSITIONS DESSINÉES.)

M. Jules Richomme, peintre, possède une belle étude dessinée par Ingres pour la figure de Léonard de Vinci.

58. *Pierre Arétin et l'envoyé de Charles-Quint.*

Charles-Quint, après une expédition malheureuse devant Alger, voulut acheter le silence de l'Arétin en lui envoyant une chaîne d'or. Celui-ci accepta le marché, sauf à se montrer mécontent de l'exiguïté du prix et à dire à l'envoyé de l'Empereur que c'était là « un bien mince cadeau pour une si grande sottise ».

Ce petit tableau, peint à Rome vers 1816, et exposé à Paris en 1839 ou 1840, dans un salon du *Cercle des Arts,* fit partie ensuite de la collection formée par M. Collot. Cette collection ayant été mise en vente le 29 mai 1852, le tableau dont il s'agit fut, à cette époque, acquis par M. Schroth.

59. *Même sujet.*

Répétition du tableau précédent, mais avec des changements considérables, principalement dans l'attitude de l'Arétin, qui est ici représenté assis, à demi renversé dans son fauteuil, au lieu d'apparaître, comme dans la composition primitive, debout, appuyant une de ses mains sur la hanche, tandis que de l'autre il soupèse avec dédain la chaîne qu'on vient de lui offrir. Ce tableau, qui jusqu'en 1868 a fait partie de la collection de M. Marcotte-Genlis, est signé : *J. Ingres* **1848.** Il a été exposé en 1855, et reproduit au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel. (Collection Marcotte.)

60. *Pierre Arétin chez le Tintoret.*

Cette toile, qui servait de pendant au tableau mentionné sous le n° 58, a été exposée comme lui au *Cercle des Arts,* il y a environ trente ans, et a été, comme lui, acquise en 1852 par M. Schroth, à la vente de la collection Collot.

Une note de la main d'Ingres, écrite à Rome à l'époque où il s'occupait de cet ouvrage, donne du sujet l'explication suivante : « L'Arétin avait mal parlé du Tintoret. Celui-ci l'ayant rencontré un jour, l'invita à aller chez lui pour qu'il fît son portrait. L'Arétin ne manqua pas de s'y rendre, et lorsqu'il fut assis, le Tintoret tira avec beaucoup de promptitude un pistolet de dessous sa robe : ce qui épouvanta tellement l'Arétin, que, croyant que le Tintoret voulait se venger de lui, il s'écria de toute sa force et lui demanda ce qu'il voulait faire; à quoi le Tintoret répondit froidement : « Ne bougez, je veux prendre votre mesure. » Et commençant, depuis la tête jusqu'aux pieds : « Vous avez, lui dit-il, deux longueurs et demie de mon pistolet. » L'Arétin ayant un peu repris ses esprits : « Vous êtes, dit-il, un grand fou, et vous faites toujours quelque pièce. » Cependant cela fut cause qu'il

ne parla plus mal du Tintoret, et que depuis ce temps ils vécurent fort bien ensemble. »

61. *Même sujet.*

Répétition avec variantes du tableau précédent, signée : *J. Ingres* 1848, et reproduite au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel. Elle a été exposée en 1855, et faisait alors partie de la collection de M. Marcotte-Genlis. (Collection Marcotte.)

(Voyez le même sujet aux COMPOSITIONS DESSINÉES.)

62. *Le duc d'Albe à Sainte-Gudule.*

Tableau non terminé, commencé à Rome en 1815, pour la famille d'Albe. Il a été gravé au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel. (Musée de Montauban.)

Un des cahiers d'Ingres contient la note suivante au sujet de cet ouvrage : « Tableau ordonné, mais peint seulement en ébauche. Le duc d'Albe, après avoir chassé des Pays-Bas le prince d'Orange sans bataille, fit, au commencement de janvier 1569, son entrée triomphale à Bruxelles, et ordonna, dans toutes les provinces de son gouvernement, des prières publiques pour rendre grâces à Dieu de l'heureux succès de la campagne. Il en avait expédié sur-le-champ la nouvelle à Rome, et le pape Pie V, transporté de joie, ne crut pas pouvoir trop faire pour marquer à cet horrible homme sa reconnaissance particulière des services importants rendus à la religion catholique (dix mille victimes immolées sur l'échafaud !). L'archevêque de Malines eut ordre d'aller, de la part de Sa Sainteté, présenter à ce bourreau le cadeau que les souverains pontifes ont coutume de faire aux têtes couronnées : le chapeau et l'épée garnis d'or et de pierreries que Pie V avait solennellement bénits, la nuit de Noël, dans la chapelle Sixtine.

» J'étais forcé par la nécessité de peindre un pareil tableau : Dieu a voulu qu'il restât en ébauche. Cependant

l'idée de le terminer me revint, mais en introduisant dans cette scène tous les démons figurant à côté de cet horrible homme et ayant chacun son personnage. Alors, pour purifier et venger ce qui est à jamais sacré, j'aurais fait un groupe d'anges s'élançant vers les voûtes de la basilique et emportant le saint viatique. »

(Voyez aux COMPOSITIONS DESSINÉES.)

63. *Henri IV et ses enfants.*

Henri IV jouant avec ses enfants au moment où l'ambassadeur d'Espagne est admis en sa présence.

Ce tableau, peint à Rome, comme le *Léonard de Vinci,* pour le duc de Blacas et signé : *Ingres pin[it] Roma* 1817, a figuré au Salon de 1824 et à l'Exposition universelle de 1855. Il a été gravé en taille-douce par Richomme, et au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

(Appartient à M. le comte de Blacas.)

64. *Même sujet.*

Peinture non terminée, première pensée du tableau précédent. Ici la scène ne se compose que de trois figures : le Roi, le jeune Dauphin et l'ambassadeur, et la disposition du fond est toute différente de celle que présente la toile appartenant à M. le comte de Blacas.

Ce tableau inachevé, le premier en date de ceux qu'Ingres a peints sur le même sujet, avait été donné par lui, à l'époque où il était directeur de l'Académie de France à Rome, à Dominique Papety, alors pensionnaire. Il appartenait, il y a quelques mois, à un marchand de tableaux de Paris, M. Delareyberette.

65. *Même sujet.*

Répétition, avec plusieurs changements, notamment dans le groupe des enfants, de la composition mentionnée sous le n° 63. Elle est signée : *Ingres* 1828.

(Appartient à M. le baron Alphonse de Rothschild.)

Ce tableau avait originairement appartenu à M. Coutan, un des hommes les plus dévoués aux intérêts d'Ingres, un de ceux qui, lorsque le peintre revint en 1824 à Paris, témoignèrent le plus d'estime pour son talent et de zèle pour la sécurité de sa vie matérielle. M. Coutan étant mort vers 1830, la collection qu'il possédait fut mise en vente (1), et le *Henri IV* passa dans le cabinet d'un ami de Paul Delaroche, M. Mainnemare. Huit ans plus tard, madame Coutan succombait à son tour. Ingres, malgré le temps écoulé et la distance de Paris où il vivait alors, n'avait rien oublié de ses anciennes obligations envers M. Coutan et envers sa famille. Aussi écrivait-il de Rome à M. Gatteaux, le 9 décembre 1838 : « Vous saurez qu'à mon arrivée à Paris, en 1824, la sollicitude de l'excellent M. Coutan me força de recevoir d'avance trois mille francs à compte sur des tableaux qu'il désirait de moi. Je ne lui en ai jamais fait qu'un au prix de mille francs. Restent donc deux mille francs à remettre au frère de madame Coutan, décédée. Cet ange de femme que nous aimions tant n'a jamais voulu recevoir le reste de la somme due, s'imaginant peut-être que cela me gênait, ou bien parce qu'elle comptait que je lui peindrais quelque chose. J'ignore si elle a prévenu son frère de cette affaire, mais je ne veux pas différer de m'acquitter..... Le croiriez-vous? Cette excellente amie a encore, par-dessus tout, tellement pensé à moi, qu'elle m'a légué comme souvenir le dessin des *Sabines* de David (2)! »

---

(1) Plusieurs tableaux célèbres de l'école moderne, le *Marcus Sextus* de Guérin entre autres, et le *Sodoma mourant* de Granet, proviennent de cette collection, dont une partie appartient encore aujourd'hui à un membre de la famille de M. Coutan, madame Hauguet. (Voir dans le présent Catalogue les ouvrages mentionnés avec ces mots : « Collection Hauguet ».)

(2) Ce dessin a été donné par Ingres au Musée du Louvre en 1856.

66. *Même sujet.*

Autre répétition restée inachevée, et dans laquelle les tons choisis pour les vêtements des figures sont généralement noirs. (Appartient à Mme Ingres.)

(Voyez le même sujet aux Compositions dessinées.)

67. *Don Pedro de Tolède baisant l'épée de Henri IV.*

Ce tableau, signé : *J. Ingres pinx. Roma,* a figuré au Salon de 1814 et à l'Exposition universelle de 1855. Il est gravé au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

(Appartient à M. Deymié, à Montauban.)

On lit dans un des cahiers d'Ingres, au sujet de la scène représentée ici et du principal personnage qui y figure : « Don Pedro passa par Paris, allant aux Pays-Bas. Henri IV le reçut dans la grande galerie de Fontainebleau, s'y promena avec lui si longtemps et à si grands pas qu'il le mit hors d'haleine. Il s'arrêta enfin et lui dit : « Vous voyez, monsieur, comme je me porte bien et quel fond vous devez faire sur les bruits qui se répandent en Espagne sur ma santé. Pour moi ils ne m'effrayent point, pas plus que sa puissance, qui ressemble à la statue de Nabuchodonosor composée de divers métaux et ayant les pieds d'argile. » Don Pedro, blessé de ce discours, se répand en reproches et en menaces. « Tout cela ne m'en impose pas, répond Henri. Si le roi votre maître continue ses attentats, je porterai le feu jusque dans l'Escurial, et l'on me verra bientôt à Madrid. — François Ier y fut bien, répond l'Espagnol. — C'est pour cela, répliqua le Roi, que je veux aller venger son injure, celle de la France et les miennes. Monsieur l'ambassadeur, vous êtes Espagnol et moi Gascon : ne nous échauffons pas. »

» Ce même don Pedro rencontre un jour au Louvre un officier ou un page qui portait l'épée de Henri IV. Il s'avance, met un genou en terre et la baise en disant :

« Rendons honneur à la plus glorieuse épée de la chrétienté. ».

Le *Don Pedro de Tolède* exposé au Salon de 1814, en même temps que la *Chapelle Sixtine*, n'y obtint pas à beaucoup près le même succès que celle-ci. Les amis d'Ingres eux-mêmes hésitaient à reconnaître le mérite de cette petite toile, et l'un d'eux, M. Marcotte, ayant écrit au peintre pour lui exprimer à ce sujet quelque chose de plus que de l'incertitude, recevait de lui la réponse suivante, en date du 26 mai 1814 : « Je suis fâché que mon petit tableau, *l'Épée de Henri IV*, ne vous ait pas plu...., mais je me défendrai sur tous les points, car ce tableau est vrai de dessin et de pantomime, pur dans les détails, avec des figures bien proportionnées et un goût dans les ajustements très-recherché. Tous ceux qui l'ont vu ici ont trouvé, et moi aussi, qu'il était d'une couleur vraie et forte, et qu'il tenait beaucoup de l'école vénitienne, à laquelle je penserai toujours lorsque je peindrai. Il est peint très-précieusement et finement soigné dans tous ses détails, mais non d'un fini à la Gérard Dow : genre d'exécution ennuyeux, point estimé des peintres de l'école italienne, ni même des excellents Flamands dont vous me citez avec raison les ouvrages. Les ouvrages les plus habiles de ceux-ci sont les Téniers, qui ne sont que touchés, mais qui sont beaux en ce que la touche est juste à sa place et mise avec sentiment.

» Je vous citerai ensuite Metzu, qui est, par excellence, fort et doux dans sa touche, et tant d'autres. Je vous prie après cela de me dire si un fini comme celui de Gérard Dow n'est pas insipide et inutile. Je suis bien loin, certes, d'égaler ces grands peintres, que je prendrai toujours pour modèles; mais je crois que, pour l'exécution, mon tableau a quelque mine de les rappeler, sans parler de ce que j'ai pu y ajouter comme peintre d'histoire : titre qui nous donne la privauté de faire mieux toute espèce de genre que celui qui n'en fait qu'un. »

68. *Même sujet.*

Variante de la composition mentionnée ci-dessus. Ici, la scène se passe en présence du duc d'Épernon, du cardinal du Perron, de Malherbe et de Gabrielle d'Estrées. Ce second tableau, peint en 1832 et signé : *J. Ingres P^it*, a fait partie de l'Exposition universelle de 1855.

(Appartient à Mme Samson-Davilliers.)

69. *Louis XIV et Molière.*

Ce petit tableau, peint en 1858, a été gravé par M. Flameng pour la *Gazette des Beaux-Arts*, t. I.

(Appartient au Théâtre-Français, à qui Ingres l'avait donné.)

70. *Même sujet.*

Répétition, avec quelques changements, peinte en 1860.

(Appartient à S. M. l'Impératrice.)

71. *Philippe V donnant l'ordre de la Toison d'or au maréchal de Berwick, après la bataille d'Almanza.*

Ce tableau, signé : *Ingres F^it an.* 1818. *Rom.*, a figuré aux Expositions de 1822 et de 1855. Il a été gravé au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

(Appartient à M. le duc de Fitz-James.)

(Voyez le même sujet aux COMPOSITIONS DESSINÉES.)

SUJETS DE MOEURS ET DE FANTAISIE.

---

72. *Baigneuse*, assise sur le bord d'un lit.

Cette belle figure vue de dos, un des ouvrages les plus savants et les plus délicats à la fois qu'ait laissés le maître,

a été peinte à Rome en 1808, et exposée en 1855. On en trouve une reproduction au trait dans le recueil publié par M. Magimel. (Appartient à M. Valpinçon.)

73. *Baigneuse.*

Répétition réduite et modifiée du sujet précédent, signée : *Ingres* 1828. On voit dans le fond plusieurs femmes au bain. (Collection Hauguet.)

Une autre petite variante du même tableau, signée : *Ingres* 1826, appartient à madame Blanc.

74. *Baigneuse,* vue de dos et en buste.

Étude signée : 1807, *Roma, Ingres pinxit,* et exposée en 1855. Elle a été lithographiée par M. Raymond Balze. (Collection de feu M. de Fresne.)

75. *Odalisque couchée,* dite *la Grande Odalisque.*

Cette œuvre, si célèbre aujourd'hui, ne trouva qu'à grand'peine à l'origine un acquéreur qui consentît à sacrifier pour elle quelques centaines de francs, et lorsqu'elle parut un peu plus tard au Salon, elle n'y fut guère accueillie que par les railleries du public et par les reproches des prétendus experts (1). Peinte en 1814 et exposée au Salon de 1819, elle ne conquit le succès, à vrai dire, qu'à partir de 1826, époque où elle fut reproduite par Sudre dans une grande lithographie devenue maintenant populaire. Au commencement de la même année, elle avait été lithographiée en petit, mais avec le caractère d'un simple croquis, par Ingres lui-même (2). Une autre lithographie, portant seulement le nom de

---

(1) Voir à ce sujet la Notice biographique placée au commencement de ce volume, et un passage du *Salon de* 1819, par Landon, cité en note dans le présent Catalogue, à propos du *Vœu de Louis XIII.*

(2) Cette petite pièce fait partie d'un recueil publié chez Delpech et intitulé : *Album lithographique,* 1826.

l'imprimeur Villain, reproduit l'*Odalisque* dans des dimensions plus restreintes encore; enfin l'on trouve des gravures au trait d'après la même figure, dans le *Salon de* 1819 par Landon, et dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

L'*Odalisque*, après avoir été exposée une première fois en 1819, a reparu à l'Exposition universelle de 1855.

Acquise en 1816, à Rome, par M. le comte Pourtalès, l'*Odalisque* devait, originairement, appartenir à la reine Caroline Murat, qui, en 1813 avait commandé ce tableau à Ingres pour servir de pendant à un autre ouvrage de sa main. « Je travaille dans ce moment-ci pour la reine de Naples, écrivait Ingres à M. Marcotte, le 26 mai 1814. Je viens de terminer un petit portrait en pied, d'elle, et j'en suis à terminer aussi pour elle le pendant à cette figure de femme endormie que le Roi m'acheta il y a cinq ans (1). Elle m'a, à la vérité, demandé tous leurs portraits, à eux et à leurs enfants; mais tout cela est subordonné aux circonstances, comme vous devez bien le penser ». Or les « circonstances » furent bientôt telles pour la reine de Naples et pour sa famille, qu'Ingres dut non-seulement renoncer à la pensée d'entreprendre les nouveaux travaux qui lui avaient été proposés, mais même à l'espérance de voir ceux qu'il venait d'exécuter arriver à leur destination. L'*Odalisque* resta dans l'atelier du peintre, jusqu'au jour où M. Pourtalès se décida à l'acquérir pour la somme de 800 francs. Après avoir, pendant près de quarante ans, orné la galerie Pourtalès, elle fut vendue à M. Goupil, qui, à son tour, la céda à M. Fau. Elle appartient aujourd'hui à M. le baron Seillière.

Une répétition peinte en grisaille de l'*Odalisque* appartient à madame Ingres.

76. *La même,* en petit.

Esquisse signée au dos de la toile : *Ingres pinxit.*

(Appartient à Mme Montett-Gilibert, à Montauban.)

---

(1) Cette figure de « femme endormie » a été perdue, au très-vif regret du maître : regret qu'il exprimait encore dans les dernières années de sa vie. « Si mes souvenirs ne me trompent pas, nous disait-il, c'était là un ouvrage vraiment bon. » Le tableau dont il s'agit devait être tel en effet, puisqu'il appartenait à peu près à la même époque que l'*OEdipe*, la *Vénus Anadyomène*, la *Baigneuse* et quelques-uns des plus beaux portraits qu'Ingres ait signés.

77. *La même*, en buste.

Cette répétition partielle de l'*Odalisque* provient de la collection de Pastoret. Elle diffère de l'œuvre originale en ce qu'elle laisse voir deux doigts de la main gauche tenant, à la hauteur du cou, l'extrémité de la draperie qui s'enroule autour de la tête. Deux lithographies de Sudre, publiées en 1827 et en 1843, la reproduisent, l'une dans le sens même du tableau, l'autre dans le sens contraire et dans des dimensions plus petites.

(Appartient à M. Crabb, à Bruxelles.)

78. *Odalisque à l'esclave*, dite *la Petite Odalisque*.

Tableau peint par Ingres pour son ami M. Marcotte, et signé : *J. Ingres. Rom.* 1839. Il a figuré à l'Exposition universelle de 1855, et a été gravé par M. William Haussoullier pour la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIV.

(Collection Marcotte.)

Bien que le tableau mentionné ci-dessus porte la date 1839, il ne fut achevé en réalité que dans la seconde moitié de l'année suivante, puisque, le 25 août 1840, Ingres écrivait à M. Marcotte : « Enfin, nous voici à votre tableau. Il est bien vrai que je l'aurai sans rémission terminé pour la fin de ce mois, et j'espère que je pourrai vous l'expédier par les soins de M. Duban, qui débarque à Marseille; de là une maison de commerce vous le fera tenir à votre adresse..... Mon Dieu! je n'ose vous parler de ce tableau, car je ne sais en vérité ce que je fais. Toujours mécontent de moi, j'ai besoin que l'on soit content pour moi..... Vous ferez faire, je vous prie, un assez beau cadre, bien large, et aussi baroque que possible (car c'est du turc), c'est-à-dire tout ce que vous trouverez d'ornements qui se rapprochent du style de ce pays, s'il y a moyen. »

Et trois semaines plus tard il ajoutait : « Comme je

vous l'ai recommandé, je voudrais un cadre excessivement large (raisonnable cependant)..... Pour le sujet, qui est un sujet gracieux et un peu étrange, des ornements que l'on appelle, je ne sais pourquoi, « gothiques modernes », me semblent convenir, excepté cependant les clinquants ou les velours dans les fonds. Vous voyez que je suis au courant..... »

Ingres d'ailleurs, à l'époque où il terminait ce tableau auquel il avait consacré déjà beaucoup de temps et d'efforts, Ingres, sévère jusqu'à l'injustice envers son œuvre, craignait d'en avoir appesanti l'aspect à force de labeur, et de n'être arrivé, en recherchant l'extrême correction dans la grâce, qu'à une expression contrainte ou surchargée. « Je travaille comme un malheureux, malgré toutes les souffrances de la plus horrible chaleur, au tableau de M. Marcotte, écrivait-il à M. Gatteaux le 5 septembre 1840. Ce tableau, il s'en faut, n'est pas une scène dramatique, touchante, et même, je le dis à vous, c'est un tableau de nécessité singulière et malheureuse, n'ayant jamais été fait de jet et de grande *voglia.* Je ne puis vous le cacher, je m'en tire comme je peux avec une intelligente volonté, du soin et de la raison. J'espère cependant que, sans être une *Stratonice*, ce tableau présentera quelques beautés. »

Une fois le tableau arrivé à Paris et accueilli par les artistes comme il méritait de l'être, Ingres écrivait encore à M. Gatteaux (17 décembre 1840) : « Vous avez été content, et contre mon attente même, de mon *Odalisque.* Tant mieux; mais la *Stratonice* est une autre œuvre, et, sans refuser les éloges que vous donnez au premier de ces deux tableaux, surtout sans essayer de troubler ou d'affaiblir le bonheur de notre digne ami M. Marcotte, je vous dirai confidentiellement que ce succès inouï m'étonne..... Je reçois et je prends, comme toujours, en considération vos avis. Seulement, et sans m'embarquer dans ce que je me réserve de vous dire de vive voix, je vous ferai obser-

ver qu'il est presque toujours impossible de suivre le modèle, attendu la difficulté de le placer et de l'éclairer pour la toile. Ce modèle d'ailleurs donne rarement ce qu'on veut faire : ce qu'il ne peut donner est l'œuvre du génie ou du goût de l'artiste. Enfin, dans ce tableau, bien des choses, sinon presque toutes, sont peintes sur des dessins, en l'absence du modèle vivant (ceci est pour nous seuls), qui, d'après ce que vous pensez, et c'est aussi mon avis, donne indispensablement la vie à une œuvre et la fait palpiter. »

(Voyez le même sujet aux COMPOSITIONS DESSINÉES.)

79. *Figure de femme endormie.*

Peinte à Rome par Ingres, comme étude pour le tableau ci-dessus, cette figure a été plus tard entourée de quelques accessoires et est devenue ainsi une œuvre ayant sa signification propre, son caractère particulier. Elle a été gravée par M. Alès pour *l'Artiste* (année 1846), sous ce titre : *Odalisque.*

(Appartient à M. le baron de Hoff, à Bruxelles.)

80. *Le Bain turc.*

Ingres, ses cahiers de notes en font foi (1), s'était préoccupé de ce sujet plus de quarante ans avant l'époque où il entreprit d'en représenter l'ensemble sur la toile. Une petite figure, peinte isolément et à peu près dans la même attitude que la *Baigneuse* mentionnée plus haut sous le numéro 72, fut pendant longtemps l'unique témoignage de ses projets à cet égard ; elle ne devint qu'en 1859 le centre ou le point de départ de la composition qu'Ingres a intitulée le *Bain turc*, et dans laquelle il a groupé près de vingt figures autour de cette ancienne figure d'étude. Le

(1) On y lit, à la date de 1819, de longs extraits des *Lettres de lady Montague* sur les mœurs intérieures du harem, et particulièrement sur la scène qu'Ingres devait un jour représenter.

tableau une fois terminé, Ingres, au bout d'un an ou deux, se décida à y apporter quelques modifications importantes. Il en changea la forme, qui, de carrée qu'elle était, devint ronde. Certaines figures, assez peu heureuses d'ailleurs, se trouvèrent ainsi engagées dans la bordure. Une autre, véritablement défectueuse, disparut complétement : c'est celle qui, dans la photographie faite d'après le tableau primitif, est placée tout au bas de la composition, à droite.

Le *Bain turc*, qui, à l'origine, avait appartenu à S. A. I. le prince Napoléon, fut échangé par lui, en 1860, contre le portrait d'Ingres peint en 1804. (Voyez aux PORTRAITS PEINTS l'article relatif à cet ouvrage.) Il fit partie ensuite de la collection mise en vente par Kalil-Bey, en 1868, et a été à cette époque acquis par M. Say. Ajoutons qu'à cette même vente deux petites toiles signées *Ingres* et représentant chacune une *Femme couchée*, ont été adjugées, l'une à M. Hérédia, l'autre à M. Garin.

Quelques études pour le *Bain turc*, dessinées sur une seule feuille, appartiennent à M. Théophile Gautier. Elles sont signées : *J. Ingres à M. Théophile Gautier* 1861.

TÊTES D'ÉTUDE.

---

81. *Saint Matthieu.*

Cette étude, peinte à Rome et signée : *Ingres P.*, a été exposée en 1855. (Appartient à M. Haro.)

82. *Saint Philippe.*

Étude peinte à Rome, signée : *Ingres.*
(Appartient à M. Francis Petit.)

83. *Saint Paul.*

Étude peinte à Rome, signée : *Ingres.*
(Appartient à M. Lepel-Cointet.)

84. *Jupiter.*

Étude peinte à Rome et signée : *J. Ingres, Roma,* 1818.
(Appartient à M. Eug. Lecomte.)

Une autre tête de Jupiter, vue de profil et signée *Ingres,* appartient à M. Bazaine.

85. *Jupiter, Minerve, Pallas, Mars, Vénus, l'Amour.*

Ces six têtes, ayant à peu près l'aspect de peintures à fresque, ont été peintes sur toile absorbante. Deux seulement portent les lettres I. G. (Appartiennent à Mme Hittorff.)

8. *Ulysse.*

Étude d'homme coiffé d'un casque, signée : *Ingres.*
(Appartient à M. Haro.)

87. *Jules César.*

Figure en buste peinte en grisaille pour servir de modèle à la gravure qui orne le premier volume de l'*Histoire de César,* par S. M. Napoléon III, gravure exécutée par M. Adolphe Salmon.

Une autre estampe, due aussi au burin de M. Salmon, reproduit le même modèle dans des dimensions plus grandes.

88. *Tête de vieillard,* avec une longue barbe, vue de profil et tournée vers la gauche.

Étude non signée, peinte à Paris en 1832.
(Appartient à M. Lehmann, membre de l'Institut.)

89. *Tête d'homme,* vue de face.

Étude peinte à Rome vers 1816.
(Appartient à M. Cottier.)

Ingres écrivait de Rome à M. Gatteaux, le 22 juin 1835, au sujet de cette tête qu'il avait laissée à Paris avec d'autres études : « Il est vrai que j'ai donné à Horace Vernet la tête qu'il vous demande. Ayez la bonté de la lui remettre. Cette tête a l'air d'un Joseph Labre : vous vous la rappelez. Nous nous sommes très-bien quittés, lui et moi, et il a paru extrêmement touché de l'offre de cette tête. Au reste, il en a provoqué le don, à force de m'en parler. »

90. *Tête de prêtre antique* vu de profil et tenant un encensoir.

Étude peinte par Ingres, à l'époque où il travaillait à son *Apothéose d'Homère*. (Appartient à M. Haro.)

91. *Tête de guerrier*.

Étude signée : *Ingres*, 1821. *Flor.*
(Appartient à M. Georges de Montbrison.)

92. *Tête de jeune fille*, vue de face.

Cette charmante étude, peinte presque uniquement en frottis, a été exécutée par Ingres à Rome, entre les années 1807 et 1809.
(Appartient à M. le baron Athanase Rendu.)

93. *Tête de jeune fille*, vue de trois quarts.

Étude signée : *Ingres*. (Appartient à M. Paravey.)

94. *Jeune femme*, vue de face.

Étude d'après nature, signée : *Ingres*.
(Appartient à M. Haro.)

95. *Autre tête de jeune femme*.

Étude d'après nature, signée : *Ingres*.
(Appartient à M. Jadin.)

Les deux études mentionnées ci-dessus sont peintes sur des toiles de même dimension (haut. : 35 cent.; larg. :

22 cent.). Ingres, dit-on, les avait faites l'une et l'autre à l'époque où il cherchait un type pour sa figure de l'*Iliade*, dans l'*Apothéose d'Homère*. Si cette indication est exacte, les deux têtes dont il s'agit auraient été peintes en 1827.

96. *Tête de femme*, vue de profil, coiffée d'une draperie rouge.

Étude signée : *Ingres*. (Appartient à M. Haro.)

Les vingt-deux têtes d'étude peintes que nous venons de citer ne sont assurément pas les seules qu'Ingres ait laissées : nous avons cru suffisant toutefois d'indiquer celles-ci, à l'exclusion du reste, parce qu'elles ont chacune une importance particulière au point de vue du caractère ou du mérite de l'exécution. Si nous avions prétendu relever tous les travaux d'Ingres en ce genre, nous aurions couru le risque de n'arriver, sous prétexte d'exactitude, qu'à une nomenclature monotone, et d'allonger, sans profit pour personne, une liste qui, dans l'ensemble des œuvres du maître, ne doit guère figurer qu'à titre d'accessoire.

PORTRAITS PEINTS.

ANONYMES.

97. *Portrait de jeune homme.*

Signé : *Moi, Ingres pinxit,* 1804.
(Appartient à M. Ricard, peintre.)

98. *Portrait d'homme.*

Signé : *Ingres, Rome.*
(Appartient à M. Storillo-Fournier.)

99. *Un jeune sculpteur.*

100. *Deux portraits* (mari et femme).

101. *Un ami de Mesplet.*

Ingres mentionne en ces termes ces quatre portraits dans une note sur les ouvrages peints par lui, à Paris, de 1802 à 1806.

102. *Portrait d'homme.*

(Musée de Montauban.)

103. *Aymon* (Madame).

Ce portrait est signé : *Ingres,* 1806. Il a passé en 1857 de la collection Marcille dans celle de M. Jacques Reiset.

104. *Bartolini* (Lorenzo), à l'âge de vingt-huit ans.

« Un de mes premiers portraits, écrivait Ingres en 1860, et aussi un de mes meilleurs ouvrages avant mon départ pour Rome, a été le portrait de Bartolini, mon ami d'étude et sculpteur justement célèbre. » Sur le fond de ce portrait, peint en 1805, on lit l'inscription suivante : *Laurenzo Bartolini sculptor Florentinus. Anno XIII.* Gravé par Potrelle, et reproduit au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

(Appartient à M. Drake del Castillo.)

105. *Le même,* à l'âge de quarante-trois ans.

Ce second portrait de Bartolini, portant ces mots : *Bartolini, statuaire, peint par Ingres, à Florence,* 1820, a été gravé en 1836 par Fournier.

(Appartient à M. van Praët, à Bruxelles.)

Une très-fidèle copie, peinte dans les dimensions de l'original, appartient à un ancien élève d'Ingres, M. Stürler, qui l'a exécutée à Florence, à l'époque où le portrait ornait encore la maison de Bartolini.

106. *Belvèze* (M. F.).

Portrait signé : *Ingres,* 1805. (Musée de Montauban.)

107. *Béranger* (Madame).

Nous avons trouvé la mention de ce portrait « en pied » et avec ces mots « grande ébauche » dans les notes d'Ingres sur quelques-uns de ses travaux antérieurs à 1806.

108. *Bertin aîné,* directeur du *Journal des Débats.*

Ce portrait, signé : *J. Ingres pinxit* 1832, a été exposé au Salon de 1833, et a reparu à l'Exposition universelle de 1855. Il a été gravé en taille-douce par M. Henriquel-Dupont, et au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel.
(Appartient à M. Édouard Bertin.)

La famille de M. Bertin possède aussi une très-fidèle copie de ce portrait, peinte dans les dimensions de l'original par M. Amaury Duval.

Le portrait de M. Bertin fut longtemps cherché, diversement conçu, essayé par Ingres sur plusieurs toiles et dans plusieurs attitudes, avant de prendre cet aspect de robuste simplicité auquel il doit sa célébrité actuelle. Peu s'en fallut même qu'à un certain moment le peintre, mécontent des poses contraintes données jusqu'alors par son modèle et surtout mécontent de ses propres efforts, ne renonçât à un travail qu'il n'avait entrepris d'ailleurs que pour tenir une promesse déjà ancienne. Un incident imprévu vint tout sauver. Ingres a raconté à M. Reiset qu'au plus fort de ses hésitations et de ses inquiétudes, il se trouvait un soir dans le salon de M. Bertin. Une discussion s'était engagée sur les affaires politiques entre le maître de la maison et ses deux fils, et tandis que ceux-ci soutenaient vivement leur opinion, M. Bertin les écoutait dans l'attitude et avec la physionomie d'un homme que la contradiction irrite moins encore qu'elle ne lui inspire un surcroît de confiance dans l'autorité des paroles déjà pro-

noncées par lui ou dans l'éloquence prochaine de sa réplique. Rien de plus naturel et de plus expressif, rien de plus conforme au caractère du personnage à représenter que cette apparence d'une force sûre d'elle-même et d'une bonhomie un peu impérieuse. Dès lors les conditions exactes du portrait étaient trouvées. Aussi Ingres, tout heureux de cette conquête inattendue, s'empressa-t-il de la mettre à profit, et s'adressant à M. Bertin au moment de le quitter : « Votre portrait est fait, lui dit-il. Cette fois je vous tiens, et je ne vous lâche plus. » Le lendemain, en effet, le maître était à l'œuvre, et bientôt il achevait de faire revivre sur la toile celui dont le tempérament moral et les vraies habitudes lui avaient été ainsi fortuitement révélés.

109. *Bochet* (M.).

Portrait signé : *Ingres. Rome.* 1811.

110. *Bonald* (l'abbé de).

Parmi les ouvrages qu'Ingres a mentionnés comme appartenant à l'époque de son premier séjour à Rome, se trouve une « miniature de l'abbé de Bonald », c'est-à-dire probablement un portrait de ce personnage, peint dans de très-petites proportions.

111. *Boyer* (M.).

La qualification de « miniature » donnée au portrait ci-dessus est attribuée aussi par Ingres à un portrait de M. Boyer, exécuté à Rome entre les années 1815 et 1820.

112. *Broglie* (Madame la princesse de), née de Béarn.

Ce portrait, signé : *J. Ingres* p^{it} 1853, a été exposé en 1855. Une étude dessinée, indiquant l'attitude générale de la figure et le mouvement des lignes de l'ajustement, est conservée dans la collection de M. Gatteaux.

A l'époque où Ingres venait d'entreprendre ce portrait (juin 1855), il écrivait à M. Marcotte : « Je fais, à me tuer les yeux, tant je suis mal pour peindre d'après nature à cause du soleil, le fond de la princesse de Broglie, que je peins chez elle, dans son appartement, ce qui m'avance beaucoup : mais, hélas! que ces portraits me font souffrir, et que c'est bien le dernier, excepté cependant celui de Delphine (1). »

L'année suivante, le portrait de madame la princesse de Broglie est achevé, et Ingres en parle de nouveau dans sa correspondance avec M. Marcotte : « Voilà le portrait fini, écrit-il le 20 juin 1853, et fini *a l'applauso di tutti.* Il est, à la vérité, fort joli. Je dis « de tous » : non, il n'y a jusqu'ici que les parents et amis qui l'ont vu. Je vais le séquestrer, et pour cause, jusqu'au retour de la princesse de Broglie, c'est-à-dire jusqu'à la fin de l'année. Alors je pourrai le montrer avec d'autres. »

113. *Charles X.*

Portrait en pied, grandeur de demi-nature, signé : *J. Ingres* P^xit^ 1829, et peint pour M. de Fresne, à la famille de qui il appartient aujourd'hui. Cette figure de Charles X en habits royaux a été gravée au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

114. *Cherubini.*

Voici dans quels termes Ingres lui-même a décrit ce « tableau-portrait » peint à Rome à partir de 1839, et terminé à Paris en 1842 : « La Muse de la poésie lyrique, mère des hymnes sacrés, apparaît derrière Cherubini. Elle étend la main droite au-dessus de sa tête en signe d'affection et de haute protection pour celui qu'elle proclame un de ses favoris. » (Musée du Luxembourg.)

(1) Madame Ingres, dont le maître peignit effectivement le portrait quelques années plus tard.

Ingres avait eu d'abord la pensée de faire simplement le portrait de Cherubini, sans en idéaliser l'aspect par le voisinage d'une figure allégorique, et, avant son départ pour Rome, il avait commencé d'après nature ce portrait sur une toile d'assez petite dimension. La toile considérablement agrandie servit ensuite de champ pour une nouvelle composition. Grâce à ce surcroît d'espace environnant la tête originairement peinte, l'image de Cherubini ne fut plus qu'un des éléments de la scène, et la beauté aidant d'un modèle pour la Muse qu'il avait rencontré dans les salons de Rome (1), le maître poursuivit l'exécution de son œuvre avec une confiance dans le succès qui ne lui était pas habituelle. « J'apporterai avec moi à Paris, écrivait-il à M. Gatteaux le 5 septembre 1840, le portrait terminé de Cherubini, sur lequel je fonde l'espoir de réussir. »

Le portrait de Cherubini est signé : *J. Ingres pinx. Paris*, 1842. Il a été lithographié par Sudre en 1843, et gravé en bois par M. Brevière.

115. *Cortot*, sculpteur.

Ce portrait en buste est signé : *Ingres*, 1815, à *Rome*.
(Appartient à Mme la comtesse de Comps.)

116. *Couderc-Gentillon*, architecte.

Portrait peint par Ingres, à Paris, en 1805.
(Appartient à M. Hippolyte Couderc, à Montauban.)

117. *Dédeban*, architecte.

Portrait non terminé, peint à Rome à l'époque où M. Dédeban était, comme Ingres, pensionnaire de l'Académie de France. (Appartient à M. Gigoux, peintre.)

---

(1) Voir aux *Portraits dessinés*, l'article relatif au portrait de *Mademoiselle de Rayneval*.

118. *Desmarets* (M.).

Portrait en buste, signé : *Ingres*, 1805.

(Appartient à M. Danlos.)

Vers la fin de sa vie, Ingres retoucha quelque peu ce portrait, œuvre de sa jeunesse, et couvrit d'une draperie de couleur grise les épaules du personnage représenté.

119. *Devauçay* (Madame).

Cet admirable portrait, signé : *J. Ingres, Rom.* 1807, a été exposé au Salon de 1833, et a reparu à l'Exposition universelle de 1855. Il a été gravé par M. Léopold Flameng pour la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIII.

(Collection Reiset.)

Une répétition réduite de ce portrait, avec ces mots : *Psit Ingres à Ary Scheffer,* appartient à M. Ravergie, peintre.

120. *Forgeot* (Madame).

Portrait signé : *J. Ingres. Rome*, 1811. Il a été gravé au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

(Appartient à M. Panckoucke.)

121. *Gilibert* (M.), de Montauban.

« Je fis, dit Ingres dans une de ses notes, le portrait de Gilibert, mon ami d'enfance, à la même époque à peu près que celui de Bartolini. » C'est donc vers 1805 que cet ouvrage a été exécuté. On en trouve une reproduction au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

122. *Gonse* (Madame).

Ce portrait, signé : 1852, *J. Ingres Pinxit*, a été exposé en 1855.

123. *Gourief* (M. de), ministre de Russie en Toscane.

Portrait en buste peint à Florence en 1821.

124. *Gouin* (Mademoiselle).

Portrait à mi-corps peint à Florence en 1821.

125. *Granet,* peintre.

Portrait peint par Ingres à l'époque de son premier séjour à Rome : il a été gravé au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel. (Musée d'Aix.)

126. *Haussonville* (Madame la comtesse d'), née de Broglie.

Ce portrait, signé : *Ingres,* 1845, a été exposé en 1855; il est reproduit au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

Le portrait de madame d'Haussonville était depuis quatre ans sur le chevalet lorsque Ingres, qui venait enfin de l'achever, écrivait à M. Marcotte (28 juin 1845) : « J'ai terminé ce désastreux portrait, qui, lassé de me tourmenter, m'a donné, pendant quatre jours de petite exposition chez moi, le plus complet succès. Parents, amis, et je mets avant tous ce tendre père (M. le duc de Broglie), en ont été ravis..... Mais tout cela ne m'enorgueillit pas, et je ne crois pas avoir rendu toutes les grâces de ce charmant modèle. »

Plusieurs études dessinées pour le portrait de madame d'Haussonville sont conservées dans la collection de M. Gatteaux.

127. *Hervey* (Mademoiselle).

Peinture non terminée, « grande ébauche », dit Ingres dans une de ses notes, exécutée en 1804 ou 1805, sur laquelle nous n'avons d'autre renseignement que cette simple indication manuscrite.

128. *Ingres* père.

Ce portrait, peint en 1804 pendant un court séjour de Jean-Marie-Joseph Ingres à Paris, a été exposé au Salon

de 1806 et a reparu à l'Exposition universelle de 1855. On le trouve reproduit au trait dans le recueil publié par M. Magimel. (Musée de Montauban.)

129. *Ingres* (Jean-Auguste-Dominique), à l'âge de vingt-quatre ans.

Ce portrait, signé : *Eff. J. A. Ingres* P^{or} F^{it} P^{it} 1804, a été exposé en 1855. Une gravure d'après ce portrait, par M. Flameng, est aujourd'hui en cours d'exécution. (Collection Reiset.)

Deux reproductions de ce portrait, exécutées par deux élèves du maître et retouchées par celui-ci dans les dernières années de sa vie, appartiennent à madame Ingres.

Le portrait original, conservé aujourd'hui dans la collection de M. F. Reiset, fut en 1860 cédé par Ingres à S. A. I. le prince Napoléon, en échange d'un tableau (le *Bain turc*) que le prince lui avait commandé, mais qui, pour des considérations particulières, figura seulement pendant quelques jours dans un des salons du Palais-Royal. Le prince Napoléon chargea M. Reiset de négocier cet échange avec Ingres, et M. Reiset, sans se douter qu'un jour viendrait où il serait lui-même possesseur du chef-d'œuvre dont il avait alors mission de demander la cession au nom d'autrui, finit par obtenir le consentement du maître. La lettre suivante prouve ce qu'il en coûta à celui-ci de se dessaisir d'un des plus chers souvenirs de sa jeunesse, en même temps qu'elle témoigne de sa gratitude envers le prince, qui, à la suite de l'Exposition universelle de 1855, avait publiquement sollicité de l'Empereur une récompense exceptionnelle pour le peintre de l'*Apothéose d'Homère* et du *Martyre de saint Symphorien* (1). Ajou-

---

(1) Voici ce passage du Rapport présenté à l'Empereur par le prince Napoléon, le jour de la distribution solennelle des récompenses (15 novembre 1855): « Dans les beaux-arts, le rôle du jury a été plus difficile et plus délicat encore. Je me suis abstenu d'y paraître, et je n'ai fait

tons qu'en se résignant au sacrifice qu'on lui demandait, le vieux maître ne put retenir ses larmes : la lettre dont nous transcrivons ici les termes porte en plus d'un endroit les traces matérielles de cette douloureuse émotion :

« Cher Monsieur, écrivait Ingres à M. Reiset, le 7 avril 1860, si je n'eusse été lié par mon engagement avec vous de donner au prince mon portrait, je n'aurais pu le tenir au moment où je me suis séparé de ce cher portrait qui ne fait plus partie de sa famille. Le sacrifice est grand, je l'avoue, par la pénible émotion dont je suis encore saisi.

« Il n'y a que le prince qui m'honore d'une si haute estime pour lequel je puisse donner pareille preuve de dévouement, et pour vous, cher Monsieur, qui voulez bien vous mêler, en vrai ami, d'une affaire dont le motif si inattendu nous donne à tous deux tant d'ennui.

« Mille remercîments, et croyez-moi en cette occasion Votre bien reconnaissant serviteur,

INGRES. »

Quelques années plus tard (1868), le prince Napoléon s'étant décidé à se défaire d'une partie des tableaux composant sa galerie, M. Reiset put se rendre acquéreur du portrait d'Ingres, et donner ainsi un digne pendant au beau portrait de *Madame Devauçay* qu'il possédait déjà depuis longtemps.

130. *Le même*, à l'âge de soixante-dix-neuf ans.

Portrait peint en 1857 pour la galerie des portraits des peintres, au Musée des Offices, à Florence.

Ingres, à ce sujet, écrivait à M. Marcotte, le 30 mai 1858 :

---

que sanctionner ses choix. J'ai seulement témoigné le désir qu'il me fût permis de proposer à Votre Majesté une haute distinction pour celui de nos artistes qui, suivant la glorieuse tradition des beaux siècles de l'antiquité, a consacré toute sa vie et tout son talent au genre que, dans mon opinion personnelle, je regarde comme le type éternel du beau. »

« Notre ami Gatteaux, présentement à Florence, est témoin de tous les honorables sentiments qu'on exprime à propos de ce portrait, et auxquels, tout modeste qu'il est, il pouvait prétendre..... Le grand-duc le tient depuis quelque temps dans les appartements de son palais Pitti. Enfin, l'ayant jugé digne de figurer à côté des portraits des grands peintres dans la galerie des Offices, il va l'y faire placer, après avoir gratifié l'auteur de l'ordre du Mérite de Saint-Joseph de Toscane. »

131. *Le même.*

Répétition du portrait précédent, signée : *J. A. Ingres.* Ingres s'est servi pour l'exécution de ce portrait d'une photographie que M. Masson à son tour a reproduite dans une gravure à l'eau-forte. (Appartient à Mme Ingres.)

132. *Ingres* (Madame Delphine), née Ramel.

Portrait signé : *I. Ingres Pxit, Ætatis LXXIX,* 1859.

Au moment où il allait entreprendre cet ouvrage, Ingres écrivait de Meung, le 21 juillet 1859 : « Nous vivons ici en famille complète, avec le bruit et le charme des plus jolis enfants. J'ai transporté ici toutes sortes d'objets pour orner comme une chapelle un petit trou d'atelier où je pourrai peindre. Pour l'étrenner, je commencerai par le portrait de Delphine. »

133. *La Rue* (Madame de).

Nous trouvons dans les notes d'Ingres l'indication de ce portrait parmi ceux qu'il avait peints avant son premier séjour à Rome, c'est-à-dire avant 1806.

134. *Leblanc* (M.).

Portrait à mi-corps, peint à Florence en 1822 ou 1823.

135. *Leblanc* (Madame).

Ce beau portrait, signé : *Ingres P. Flor.* 1823, a été ex-

posé au Salon de 1834. Il a reparu à l'Exposition universelle de 1855. On en trouve la reproduction au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

136. *Lemoyne* (M. Paul), sculpteur.

Portrait peint à Rome vers 1819.

(Appartient à M. Gigoux, peintre.)

137. *Louis XVIII.*

On trouve dans les notes d'Ingres sur ses travaux à Rome avant 1820, la mention d'un « portrait de Louis XVIII », peint par lui « d'après une miniature de Saint ».

138. *Maltedo* (M.).

Les mêmes notes mentionnent sous ce nom un portrait « en buste » exécuté vers la même époque.

139. *Marcotte d'Argenteuil* (M.).

Portrait signé : *Ingres pinx. Rome.* 1810. Il a été gravé dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

La liaison si honorable pour tous les deux qui unit pendant plus d'un demi-siècle Ingres et M. Marcotte, cette longue amitié qu'aucun accident ne vint altérer et que la mort seule put interrompre, eut pour origine et pour point de départ les relations établies presque fortuitement entre le peintre et son modèle, à l'occasion de ce portrait. En choisissant Ingres à cette époque pour le charger d'un travail qu'il avait été d'abord tenté de confier à Blondel, M. Marcotte n'obéissait pas encore à un goût particulier, à une préférence personnelle pour le talent de l'artiste : il ne faisait en cela que suivre l'avis de M. Gatteaux, récemment arrivé à Rome comme pensionnaire de l'Académie de France, et que des amis communs lui avaient recommandé. Consulté un jour par M. Marcotte sur cette question de portrait, M. Gatteaux avait indiqué Ingres comme

le plus capable parmi les pensionnaires de s'acquitter à souhait de la tâche, et M. Marcotte s'était aussitôt décidé à la proposer au jeune peintre. Peu après l'achèvement du portrait, M. Marcotte demandait à Ingres « de peindre pour son cabinet un tableau représentant la chapelle Sixtine au moment des offices. » Depuis le jour où il lui fournissait ainsi l'occasion de produire un de ses tableaux les plus célèbres jusqu'à l'époque, séparée de celle-ci par un intervalle de trente ans, où il recevait de Rome la petite *Odalisque,* — depuis les services rendus dans la période de gêne et de vie difficile jusqu'aux témoignages d'une affection toujours en éveil pendant les années de conquêtes successives et de gloire finale, — tout ce qui vient de M. Marcotte demeure étroitement mêlé aux souvenirs d'une vie qui fut, grâce à lui, bien délicatement secourue, et, plus tard, bien attentivement surveillée. Aussi le nom de ce fidèle ami d'Ingres est-il, après le nom de M. Gatteaux, celui que nous devions inscrire avec le plus de gratitude et de respect dans un livre consacré à la mémoire du maître. On sait d'ailleurs ce qu'un autre éminent artiste dut à son tour aux bons offices de M. Marcotte. Celui qui, l'un des premiers, avait aidé Ingres de son amitié et de son zèle, fut l'un des premiers aussi à prendre en main la cause de Léopold Robert.

140. *Moitessier* (Madame), née de Foucault.

Dans ce premier portrait, le modèle, vu jusqu'aux genoux, est représenté debout et vêtu d'une robe de velours noir. La toile est signée : *I. A. D. Ingres Pxit* AN° 1851 : elle a été exposée en 1855.

« M. Ingres, a écrit M. Marcotte en marge d'une des lettres du maître, avait d'abord refusé de faire le portrait de madame Moitessier. Il la vit ensuite chez moi un soir, et, frappé de sa beauté, il désira la peindre. » Mais l'œuvre une fois entreprise en 1844, Ingres ne put la mener à fin tout d'un trait. D'autres travaux survinrent qui le forcè-

rent de l'interrompre. A peine lui fut-il possible d'y consacrer quelques heures de loin en loin, si bien qu'au bout de plusieurs années le portrait n'était pas encore terminé. Aussi Ingres, en juin 1851, écrivait-il à M. Marcotte : « Notre belle, avec toute sa bonté, n'a pu s'empêcher de me rappeler qu'il y a sept ans qu'elle est commencée. O portraits! portraits! que vous ai-je fait? » Et quelques jours plus tard : « Malgré les brillantes expressions dont s'est servie notre belle et bonne madame Moitessier, il n'en est pas moins vrai que la partie n'est pas gagnée encore, ce qui va se décider cependant par une séance de cette terrible et belle tête. A deux heures, madame Moitessier arrive de Villiers tout exprès, et je prie Dieu qu'une saignée ordinaire par le *saigneur* Magendie n'ait rien altéré à ces beaux yeux, à ce divin visage. » Enfin, quand le moment est venu où cet interminable travail va se trouver à peu près achevé, Ingres écrit de nouveau à son ami (16 octobre 1851) : « Savez-vous à qui je ressemble? A quelqu'un qu'oppresse un cauchemar qu'il veut fuir, sans trouver de jambes. Oui, voilà où me mettent les malheureux portraits! J'ai enfin une dernière séance de notre belle et bonne; mais à présent j'ai encore à lui faire sa collerette, ses bagues, le bracelet de sa main droite, sa fourrure sur la chaise, avec ses gants et son mouchoir. Puis il faudra reprendre par les derniers glacis et les dernières touches ce portrait, qui, depuis sept ans, occupe péniblement ma vie. »

141. *La même.*

Ce second portrait, tout différent du premier par la pose et par l'ajustement, est signé : *J. Ingres,* 1856. *æt. LXXVI.* Madame Moitessier y est représentée assise et vêtue d'une robe de soie blanche, brochée d'ornements de diverses couleurs.

142. *Molé* (le comte).

Ce portrait, signé : *J. Ingres pinxit,* 1834, a été gravé en taille-douce par Calamatta, et au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

(Appartient à M. le marquis de la Ferté.)

M. Molé aurait souhaité que son portrait, achevé avant la fin de l'année 1834, fût exposé au Salon de 1835, et il fit demander à Ingres, alors directeur de l'Académie de France à Rome, de consentir à l'accomplissement de ce désir. Mais Ingres, tout irrité encore de l'accueil fait l'année précédente à son *Saint Symphorien,* répondit par un refus formel : « Quant au portrait de M. Molé, écrivait-il à M. Gatteaux, j'en suis moi-même désolé, mais uniquement pour M. Molé et pour la peine que cela lui fait. Je donnerais je ne sais quoi pour lui avoir épargné cet ennui; mais quant à être, moi, dorénavant l'homme du public, — jamais ! »

Onze ans plus tard, toutefois (1846), le portrait de M. Molé figura, avec quelques autres ouvrages du maître, dans une exposition ouverte au profit de la caisse de la *Société des Artistes* (salles Bonne-Nouvelle), et il reparut en 1855 à l'Exposition universelle.

143. *Murat* (la reine Caroline).

Nous ignorons ce qu'est devenu ce portrait, qu'Ingres avait peint vers la fin de 1813.

144. *Napoléon,* premier consul.

Portrait en pied, peint pour la ville de Liége en 1805, exposé à Paris en 1855; il a été gravé au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel. (Musée de Liége.)

145. *Napoléon Ier,* empereur.

Ce tableau, exposé au Salon de 1806, est signé : *Ingres Pxit anno* 1806; il a été gravé au pointillé par un médiocre

graveur anonyme, et au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel. (Hôtel impérial des Invalides.)

146. *Napoléon* (S. A. I. le prince).

Profil peint en camaïeu, signé : *J. Ingres pinx*t 1855.

147. *Nogent* (M.).

Petit portrait en pied, mentionné par Ingres dans une de ses notes, parmi les ouvrages qu'il avait exécutés à Rome entre les années 1814 et 1820.

148. *Norvins* (de), commissaire général de la police à Rome, et plus tard membre de l'Académie française.

Ce portrait, peint en 1811, est signé : *Ingres P. Rom.*

149. *Orléans* (Ferdinand-Philippe, duc d').

Ce portrait, dont il existe deux répétitions terminées par Ingres et signées de son nom, fut commencé en 1841 et achevé en 1842 ; il a été gravé au burin par Calamatta.
(Appartient à S. A. R. le duc d'Aumale.)

Ce fut vers la fin de son séjour à Rome, à l'époque où il remplissait les fonctions de directeur de l'Académie, qu'Ingres fut chargé par le duc d'Orléans lui-même de l'exécution de ce portrait. Le prince en écrivant au maître pour lui exprimer le désir d'être peint par lui, ajoutait que « depuis le départ de celui qu'il regardait comme le chef de notre école, il avait constamment refusé de poser devant aucun peintre, parce qu'il avait fait vœu d'attendre le retour, maintenant prochain, du peintre de *Stratonice.* » Profondément touché de la bonne grâce avec laquelle le duc d'Orléans lui demandait ce nouveau travail, Ingres s'empressa d'engager sa parole, sauf à regretter quelque peu l'obligation où il allait se trouver d'ajourner d'autres entreprises plus conformes à ses inclinations. « Entre

nous, écrivait-il à M. Gatteaux le 6 août 1840, malgré tout l'honneur que je ressens de la volonté du prince de n'être peint que par moi, il faudra donc encore faire un portrait! Vous savez quel éloignement j'ai à présent pour ce genre de peinture; mais enfin je ferai tout pour son aimable personne. » Une fois le portrait commencé, Ingres écrit en décembre 1841 : « J'ai déjà eu sept séances du duc d'Orléans; il est charmant. » Les séances suivantes ne firent que confirmer cette bonne impression. Ingres n'était pas homme à se laisser conquérir à demi; il s'abandonna avec une sorte de passion aux sentiments de gratitude et, comme il disait, « de tendresse paternelle et respectueuse tout ensemble » que le duc d'Orléans lui avait inspirés dès les premiers jours. On devine donc la violence de sa douleur lorsqu'il apprit la fin tragique du jeune prince : douleur effrénée, presque furieuse, dont ceux qui approchèrent Ingres à cette époque se rappellent encore les transports, et que, même au bout de plusieurs mois, il continuait à éprouver sinon avec une égale irritation dans les termes, au moins avec la même amertume et la même impatience au fond. (Voyez à l'*Appendice* (I) le fragment d'une lettre à M. Marcotte, en date de novembre 1842.)

150. *Pastoret* (M. le comte Amédée, depuis marquis de).

Ce portrait, exposé au Salon de 1827 et exposé de nouveau en 1855, a été gravé au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel. Il en existe aussi deux reproductions lithographiées, l'une par M. Belliard, l'autre par M. Aubert.

151. *Reiset* (Madame F.), née Reiset.

Ce portrait, signé : *J. Ingres pinxit. Enghien* 1846, a été exposé en 1855.

152. *Rivière* (M., Madame et Mademoiselle).

Ces trois portraits, qu'Ingres mentionne dans ses *Notes* immédiatement après son propre portrait peint en 1804, et avant celui de Bartolini peint en 1805, appartiennent par conséquent à l'époque où le jeune artiste n'avait pas encore quitté Paris pour se rendre à Rome. Nous n'avons d'ailleurs aucun renseignement sur le sort de ces ouvrages, non plus que sur la condition des modèles qu'Ingres s'est contenté de désigner ainsi : « M. Rivière, Mme Rivière et leur ravissante fille. »

153. *Rothschild* (Madame la baronne de).

Ce portrait, signé : *J. Ingres pin^xit^* 1848, a été gravé au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

Une étude pour ce portrait, dessinée à la pierre noire et rehaussée de blanc, est conservée aujourd'hui au Musée de Montauban. Elle a été faite par le maître en vue de déterminer les lignes et de résumer les formes caractéristiques de l'ajustement.

154. *Sénonnes* (Madame la vicomtesse de).

Ingres a signé cette admirable toile : *Ing. Roma*, sur une carte de visite introduite dans le cadre de la glace qui sert de fond au portrait. Le portrait de Madame de Sénonnes appartient, sinon à la même année, au moins à la même période de la vie du maître que celui de Madame Devauçay : il a donc dû être peint entre les années 1806 et 1810. (Musée de Nantes).

Ce portrait est celui de la première femme de M. le vicomte Alexandre de Sénonnes, qui, à l'époque de son second mariage, en fit don à son frère M. le marquis de Sénonnes. Les tableaux que possédait celui-ci ayant été partagés à sa mort, un des héritiers céda le portrait dont il s'agit à un marchand de tableaux d'Angers, M. Bonessin, qui, à son tour, le vendit au Musée de Nantes, où il est actuellement conservé.

155. *Talma* (le neveu de).

Portrait peint au commencement du siècle, à Paris, et signé au dos de la toile : *Ingres.* (Appartient à M. Pérody.)

Le nom du personnage que représente ce portrait a induit en erreur plusieurs écrivains, qui, depuis la mort d'Ingres, ont cru pouvoir citer parmi ses œuvres « un portrait de Talma ». La vérité est qu'Ingres eut seulement pour modèle un parent du célèbre tragédien. Il dit expressément dans ses *Notes* qu'après avoir peint le « portrait du père Desmarest » et avant de peindre « celui de M. Couderc », — par conséquent vers le milieu de l'année 1805, — il fit « le portrait de Talma neveu ». Il suffit d'ailleurs de jeter les yeux sur l'œuvre dont il s'agit pour reconnaître que l'âge et les traits du personnage représenté démentent absolument l'attribution qu'on avait proposée d'un peu loin ou un peu inconsidérément admise.

156. *Thomguet* (Madame).

Ce portrait, le second qu'Ingres ait peint pendant la durée de son séjour à Florence (le premier fut celui de Bartolini), est signé : *Ingres pin. Flor.* 1821.

157. *Tournon* (Madame la comtesse de).

Ce beau portrait, qu'Ingres désigne simplement dans ses *Notes* sous ce titre : « Portrait de la mère du préfet », est signé : *Ingres. Rome.* 1812. Outre les rares mérites de l'exécution, il a cela de particulier qu'il est le seul portrait peint de femme âgée que nous connaissions de la main du maître. Madame de Tournon avait environ soixante ans lorsqu'elle posa devant Ingres. Son fils, le comte Philippe-Marcellin de Tournon, remplissait alors les fonctions de préfet du département du Tibre, fonctions qu'il conserva jusqu'au commencement de l'année 1814.

158. *Vernier* (M.).

Nous trouvons dans les *Notes* d'Ingres la mention de ce

portrait avec ces mots : « Ami d'enfance », à côté du nom du modèle. A en juger par les dates de quelques autres portraits à la suite desquels est inscrit celui-ci, le portrait de M. Vernier aurait été peint par Ingres vers 1805.

159. *Vialètes de Mortarieu* (M. le baron).

Les mêmes *Notes* mentionnent ce nom accompagné du mot « préfet », parmi ceux des personnages dont Ingres peignit les portraits à Paris, antérieurement à 1806. Il est probable que l'exécution du portrait de M. Vialètes de Mortarieu précéda de bien peu l'époque du départ d'Ingres pour Rome, puisque ce portrait a été inscrit par lui le dernier sur la liste. M. Vialètes de Mortarieu, nommé maire de Montauban en 1806 et, plus tard, député au Corps législatif, a été le fondateur du Musée de la ville. Une copie de son portrait, peinte par Combes père, est conservée aujourd'hui dans cet établissement.

COPIES PEINTES D'APRÈS LES MAITRES.

En mentionnant ici les copies exécutées par Ingres, nous n'avons pas, — est-il besoin de le dire? — entendu dresser la liste de toutes celles qu'il lui est arrivé de peindre ou de dessiner d'après les maîtres des différentes écoles. Cette liste serait démesurément longue s'il fallait y comprendre chacune des études qu'il a faites aux diverses époques de sa vie, depuis le jour où il signait une copie au crayon de *la belle Ferronnière : Ingres, élève de son cher maître David*, jusqu'au jour, séparé de celui-là par un intervalle de soixante années, où le vieil et glorieux disciple cherchait encore à s'instruire, en retraçant avec tout le zèle de la jeunesse un *Portrait de femme* attribué à Hol-

bein (1). Ce que nous avons voulu seulement, c'est indiquer quelques-uns de ses principaux travaux en ce genre et rappeler ainsi, par ce surcroît de preuves, ses préférences accoutumées pour Raphaël et pour Titien.

160. *Vierge* dite *de l'Impannata,* d'après Raphaël.

Copie en miniature, inachevée dans quelques parties, mais exécutée partout ailleurs avec une précision et une délicatesse extrêmes. Elle a été faite par Ingres avant son premier séjour en Italie, par conséquent avant 1806.
(Appartient à Mme Ingres.)

161. *Vierge de Foligno,* d'après Raphaël.

Ingres, dans les notes qu'il a laissées sur ses travaux antérieurs à 1806, mentionne comme ayant été faite par lui « une copie de la seule Vierge de Foligno », c'est-à-dire d'une des sept figures dont se compose la scène dans le tableau de Raphaël connu sous ce titre.

162. *Ève,* d'après Raphaël.

Cette figure, tirée des *Loges* de Raphaël au Vatican, a été peinte par Ingres à l'époque où il était pensionnaire de l'Académie de France, à Rome. (Musée de Montauban.)

163. *Mercure,* d'après Raphaël.

Fragment des peintures de la Farnésine, copié par Ingres à titre d'*envoi*, tandis qu'il était à Rome comme pensionnaire. (Musée de Marseille.)

164. *Vénus,* d'après Titien.

Copie de la même grandeur que l'original, peinte à Flo-

---

(1) Cette étude, au crayon et à l'aquarelle, a été dessinée en 1861. Elle fait partie aujourd'hui de la collection de madame la baronne de Rothschild, à qui appartient le tableau original.

rence en 1821, d'après le célèbre tableau conservé au Musée des Offices.

Cette copie, acquise en 1867 par Kalil-Bey pour la somme de 10,000 fr., et remise en vente l'année suivante, appartient aujourd'hui à M. Wandé, de Lille.

165. *Fresques de Raphaël,* au Vatican.

Bien qu'Ingres n'ait pas en réalité mis la main aux copies exécutées d'après les fresques du Vatican, à l'époque où il était directeur de l'Académie de France à Rome, bien qu'il n'ait participé à ces travaux qu'à titre de surveillant ou, comme il le dit dans une de ses lettres, de « régenteur(1) », — son intervention en ceci a été assez zélée et son influence assez directe pour qu'il soit permis au moins d'en rappeler le souvenir.

C'est à lui d'ailleurs que revient le mérite d'avoir conçu la pensée de cette grande entreprise. Même avant son départ pour Rome, il la signalait à l'Administration des beaux-arts dans notre pays comme un noble effort à tenter, presque comme un devoir, et lorsque, une fois installé dans ses fonctions de directeur, il eut obtenu l'autorisation et les ressources nécessaires, il mena si activement les choses qu'au bout de quelques mois plusieurs copies étaient déjà faites, plusieurs autres en voie d'exécution. Il ne s'agissait encore, il est vrai, de faire reproduire que les peintures des *Loges,* c'est-à-dire des œuvres couvrant chacune un espace assez restreint; mais, vu le petit nombre des artistes employés par le maître(2), il avait fallu, outre le

---

(1) Voir à l'*Appendice* (C') une lettre à M. Gatteaux en date du 24 novembre 1835.

(2) Il y en eut trois à l'origine, MM. Paul et Raymond Balze et M. Paul Flandrin. Bientôt même ce nombre se trouva réduit par le départ de M. Flandrin, et les deux frères Balze demeurèrent seuls chargés d'une tâche qui, commencée sous les voûtes des *Loges,* devait, pendant bien des années encore, se continuer dans les *Stanze*

zèle et le talent de ceux-ci, une grande sûreté dans l'organisation même et dans la direction du travail. Quoiqu'il en soit, les copies des *Loges* étaient déjà achevées au bout de quatre ans. Restait la destination à leur donner. Ingres réclamait non-seulement une place digne d'elles dans un de nos monuments publics, mais encore une place analogue à celle qu'occupent les peintures originales, sous peine de tout compromettre par de mauvaises conditions d'optique, ou, comme il disait énergiquement, « de livrer en pâture aux bêtes un aliment préparé pour les bons esprits ». Aussi entendait-il bien ne se dessaisir de rien avant l'heure, ne rien aventurer, à la distance où il était de Paris, et il écrivait à M. Gatteaux le 7 juin 1838 : « On me passerait sur le corps plutôt que de me faire consentir à envoyer *sans moi* à Paris les *Loges* de Raphaël. Ces peintures ont été exécutées par plusieurs mains. Les sujets peints par Jules Romain sont comme ses tableaux à l'huile. En général, les autres peintures, quoique belles d'exécution quelquefois, sont souvent fort négligées, grossièrement faites et pleines d'incorrections : de manière que si des hommes froids, incapables de comprendre le sentiment qui anime tout cela par le style et par la grandeur des idées, prennent leur triste compas, ils ne verront dans ces ouvrages hors de leur place (qui est à vingt-trois pieds de haut) que

du Vatican. Nous n'avons pas à louer ici l'habileté courageuse et la constance avec lesquelles ils s'en acquittèrent. Les éloges qu'Ingres leur adressa dans une lettre qu'on trouvera à l'*Appendice* (K), nous dispensent certes d'insister sur ce point, et d'ailleurs depuis que les belles copies peintes par MM. Balze ont pris place à l'École des beaux-arts et sur les murs de Sainte-Geneviève, chacun a pu en apprécier de ses propres yeux les mérites. Il nous suffira de dire que les deux frères ne consacrèrent pas moins de treize années à leur immense travail et qu'ils ne réussirent même à le mener à fin dans cet espace de temps qu'à force de volonté, d'énergie et de méthode, puisque les copies qu'ils avaient à faire représentent en superficie un total de mètres « capable, comme aurait dit Vasari, d'effrayer une légion de peintres. »

des tableaux médiocres, tandis que, dans leur caractère et dans leur ensemble, ils sont sublimes. »

On sait que, grâce aux dispositions prises par l'éminent architecte de l'École des beaux-arts, M. Duban, les vœux d'Ingres furent exaucés, et que les copies des *Loges*, placées comme elles le sont aujourd'hui à l'École des beaux-arts, rappellent autant que possible l'aspect même des originaux dans leurs cadres et leur succession architectoniques (1). Quant aux copies des *Stanze,* Ingres, qui n'en avait dirigé l'exécution que dans la période des commencements, puisqu'il quitta Rome en 1841, Ingres dut se résigner à les laisser courir les chances d'une hospitalité provisoire; mais, l'abri de hasard qu'elles avaient d'abord rencontré ne fut jamais à ses yeux qu'une sorte de pis-aller dont il ne se lassa pas de signaler les inconvénients ou les périls. Bien peu d'années avant sa mort, il insistait encore sur la nécessité de « loger dignement ces nobles indigentes, ces indigentes sans asile », et, dans un long mémoire que nous avons sous les yeux, il demandait pour elles aussi une installation définitive à l'École des beaux-arts. Espérons qu'un ancien projet conçu en ce sens par l'architecte de l'École pourra être repris, et que l'espace, actuellement insuffisant, permettra un jour de renouveler quant aux copies des *Stanze* ce qui a été fait si opportunément pour les copies des *Loges*.

(1) Ingres avait souhaité d'abord que les copies des *Loges* fussent placées, en forme de frise, sur les murs de l'ancienne église des Petits-Augustins. Voir à ce sujet la lettre qu'il écrivait de Rome à M. Duban, le 8 octobre 1836. *Appendice* (E).

DESSINS.

COMPOSITIONS DESSINÉES.

166. *La sainte Vierge et Jésus enfant.*

Aquarelle signée : *J. Ingres fec.*, 1855, *à madame Ingres.*

L'Enfant Jésus, dans les bras de la Vierge, est adoré par saint Antoine de Padoue et par saint Léopold.

(Appartient à Mme Ingres.)

167. *Jésus-Christ donnant les clefs à saint Pierre.*

Dessin à la plume, lavé à l'aquarelle et signé : *Ingres inv. et pinxit. Roma.* 1815. (Collection Hauguet.)

Ce dessin, dont la date est antérieure de cinq années à celle du tableau peint pour l'église de la *Trinità de'Monti*, offre cette différence avec la composition définitive, qu'au lieu de se passer dans la campagne, la scène a pour cadre l'intérieur d'un temple.

168. *Même sujet.*

Dans ce second dessin, exécuté à la pierre d'Italie sur un papier jaunâtre, les personnages composant la scène sont groupés au milieu de la campagne.

(Collection Gatteaux.)

169. *L'Immortalité de l'âme.*

Dans cette composition allégorique, l'âme est représentée sous les traits d'une jeune femme qu'entourent huit figures personnifiant les diverses nations du monde et les

divers âges religieux de l'humanité. Une gravure faite par M. Fauchery d'après ce dessin sert de frontispice à un ouvrage intitulé : *L'Immortalité de l'âme ou les quatre âges religieux, poëme en quatre chants, par M. de Norvins.* Paris, 1829, in-8°.

170. *Martyre de saint Symphorien.*

Dessin de l'ensemble de la composition, dans lequel les figures sont entièrement nues. Cette esquisse, dessinée à la mine de plomb sur papier-calque, est signée : *Ingres à son ami Stürler.*

(Appartient à M. Adolphe Stürler, peintre.)

171. *Même sujet.*

Dessin de l'ensemble de la composition, avec les figures drapées. Ce dessin, que divisent les lignes de la mise au carreau, est signé : *J. Ingres, Prit Delineavit.*

(Appartient à M. Isaac Pereire.)

(Voyez aux PEINTURES une note relative à un autre dessin d'Ingres, sur une épreuve de la lithographie faite d'après le *Saint Symphorien.*)

172. *Naissance de Vénus.*

Dessin à la mine de plomb, signé : *Rome. Ingres*, 1816.

(Collection His de Lasalle.)

173. *Enlèvement d'Europe.*

Aquarelle exécutée par Ingres en 1864, d'après une composition tracée sur un vase grec.

(Appartient à M. Baltard, membre de l'Institut.)

Ingres a écrit la notice suivante au bas de ce dessin : « Pline parle d'un tableau d'Antiphyle qui représente Europe; peut-être cette composition est-elle une imitation de cet ouvrage célèbre ou une autre de Pythagoras, peintre et sculpteur. »

174. *Jupiter et Antiope.*

Dessin au crayon noir, signé : *J. Ingres pinxit et del. Ingres à M. de Montbrison.*

(Appartient à M. Georges de Montbrison.)

175. *L'Age d'or.*

Trois dessins différents à la mine de plomb et à la plume, pour l'ensemble de la composition.

(Musée de Montauban.)

176. *Apothéose d'Homère.*

Première pensée du tableau peint pour le plafond de la neuvième salle du Musée Charles X. Dans cette esquisse, lavée à l'encre de Chine, l'ordonnance générale est la même que celle de la composition définitive; mais les attitudes de plusieurs figures et certains détails expriment des intentions un peu différentes des intentions auxquelles le maître devait plus tard s'arrêter pour l'exécution de son tableau. Ainsi, dans le dessin, l'*Iliade* tient une épée, l'*Odyssée* se tourne vers Homère, et une lyre est placée entre ces deux figures, au pied du trône sur lequel le poëte est assis.

(Collection Hauguet.)

177. *Même sujet.*

Cette seconde esquisse, dans laquelle tous les personnages sont nus, à l'exception des figures d'Apelles, de Poussin et de Corneille, est tracée au crayon et à la plume : elle porte ces mots : *Ingres à son excellent ami M. Fréd. Reiset.* (Collection Reiset.)

178. *Même sujet.*

Esquisse lavée à l'aquarelle de l'ensemble de la composition, avec les dessins des figures allégoriques peintes dans les voussures de la salle du Musée Charles X.

(Musée de Lille.)

179. *Les Sept Jours de la semaine.*

Dessins à la mine de plomb faits en 1813, sur les premiers feuillets d'un agenda, et représentant : Diane, Mars, Mercure, Jupiter, Vénus, Saturne et Apollon. Ils ont été gravés en 1869 par M. W. Haussoullier et publiés par M. Gatteaux, sous ce titre : *La Semaine, dessins faits à Rome par J. Ingres en* 1813, *donnés à E. Gatteaux, gravés par W. Haussoullier.* (Collection Gatteaux.)

180. *Homère déifié.*

Dessin à la mine de plomb, en partie lavé à l'encre de Chine. (Appartient à Mme Ingres.)

Ce grand dessin, achevé par Ingres en 1865, est signé : *J.-A.-D. Ingres inv. Pinxit Delineavit.* Il contient quatre-vingt-une figures, dont trente-trois ont été ajoutées à celles que le peintre avait groupées une première fois sur la toile, et qu'il a d'ailleurs notablement modifiées en les reproduisant ici.

Ces quatre-vingt-une figures sont : au centre, Homère couronné par la Victoire ou l'Univers, et ayant à ses pieds les deux filles de son génie, l'Iliade et l'Odyssée.

A la droite du poëte, c'est-à-dire du même côté que l'Iliade : Linus, Orphée, Hérodote, Stésichore, Eschyle, Archiloque, Démosthène, Ménandre, Sophocle, Euripide, Alcée, Alcibiade, Sapho, Apelles, Lycurgue, Pisistrate, Raphaël, Virgile, Auguste, César; Cicéron, Horace, Mécène, Plutarque, Pétrarque, Dante, Côme de Médicis, Laurent de Médicis, Politien, François Ier, Léon X, Jules Romain, Jean Goujon, Winckelmann, la Fontaine, André Chénier, Mozart, Gluck, Poussin et David. Le jeune servant de l'autel que l'on entrevoit au premier plan, derrière l'autel, figure Ingres adolescent.

A la gauche d'Homère, et du même côté que l'Odyssée : Musée, Hésiode, Ésope, Pindare, Ictinus, Platon, Socrate, Périclès, Phidias, Aspasie, Anacréon et l'Amour, Ibicus,

Michel-Ange, Théocrite, Alexandre, Aristarque, Aristote, Ptolémée Philopator, Pline l'Ancien, Pausanias, Lesueur, Colbert, Lebrun, Pope, Louis XIV, Bossuet, Mme Dacier, Flaxman, Barthélemy, Longin, Corneille, Molière, Boileau, Racine et Fénelon.

Ingres avait commencé le dessin d'*Homère déifié* vers 1840. A cette époque il ne songeait encore qu'à améliorer quelques détails de la composition primitive, en vue de la planche que M. Calamatta devait graver d'après le plafond du Musée Charles X. Lorsque dans les derniers mois de 1864 il reprit ce dessin interrompu depuis plus de vingt ans, et qu'il n'était plus alors question de graver, l'idée lui vint d'en réformer l'ordonnance, non-seulement en changeant les proportions du temple qui sert de fond et en entourant l'ensemble de la scène d'une sorte de pœcile, mais encore et surtout en augmentant, conformément à ses propres prédilections, le nombre des personnages destinés à représenter la descendance d'Homère, depuis l'antiquité jusqu'au siècle où nous sommes. « Je veux, écrivait Ingres à ce sujet, que cette composition soit l'œuvre de ma vie d'artiste la plus belle et la plus capitale. Pour cela..... je perds le sommeil et je suis absorbé. J'emploie toute la journée à travailler, et, le soir, j'ai souvent besoin de travailler encore par des lectures et des études dessinées. Je ne vois personne, rarement mes amis, qui ont beaucoup d'indulgence pour moi et veulent bien admirer ma vie présente. »

Quant aux choix faits par Ingres, quant à ses préférences pour les hommes qu'il a introduits dans ce tableau chronologique de la dynastie homérique, nous n'avons ni à les justifier ni à les commenter. Il nous suffira, pour en expliquer le principe et le sens, de rapporter ici quelques paroles d'Ingres lui-même, paroles recueillies par M. Ernest Vinet et publiées, traduites en anglais, dans *The fine arts Quarterly Review* (livraison de janvier 1867) : « Deux maîtres, disait-il à M. Vinet, m'ont engagé à reprendre mon travail, et je ne le regrette pas, quelque peine qu'ait pu me coûter ma soumission aux conseils d'Horace et de Boileau. Quoique l'opinion publique se soit montrée favorable au plafond, la composition que voici me plait davantage, parce qu'elle rend ma pensée plus librement et plus complétement. Savez-vous ce que j'ai fait? Je me suis placé à la porte du temple; je l'ai fermée à quelques-uns et je l'ai ouverte à d'autres. C'est pourquoi certaines figures du tableau ne se retrouvent pas dans le dessin, où j'en ai mis un grand nombre de nouvelles. Mon but a été, comme vous voyez, de représenter les anciens et les modernes *Homérides :* je donne ce nom à ces heureux génies qui reconnaissent Homère pour père ou pour chef. J'ai ajouté à cette bril-

lante phalange quelques fervents adorateurs du divin aveugle. Peut-être mes choix paraîtront-ils étranges. On dira que je suis systématique, exclusif, et l'on criera contre moi : que m'importe? »

Ingres toutefois, en ce qui concernait plusieurs de ces *Homérides*, n'était pas si sûr de sa propre jurisprudence qu'il ne lui arrivât, de temps à autre, d'être arrêté par quelques scrupules, par la difficulté de choisir entre l'extrême sévérité ou l'extrême indulgence, à l'égard de certaines gloires aussi embarrassantes à ses yeux en raison de leur éclat même que de ce qu'il appelait leur « caractère corrupteur ». Comment admettre pêle-mêle, « dans ce temple » dont il s'était institué le gardien, les vrais croyants et les profanes, et cependant comment exclure tel homme de génie consacré par l'admiration des siècles? Que faire de Shakspeare, par exemple? Ingres, il est vrai, s'était résigné à lui donner une place parmi les poëtes groupés aux pieds d'Homère sur la toile du Musée Charles X; mais fallait-il renouveler ici cet acte de « respect humain »? Ingres le pensa d'abord, quoi qu'il pût lui en coûter, et pendant quelque temps, Shakspeare apparut dans le dessin à côté de Jules Romain et de Jean Goujon. Effacée ensuite, puis esquissée de nouveau à une autre place, enfin irrévocablement supprimée, la figure du grand poëte anglais cessa de troubler la conscience du peintre, et, comme celui-ci disait un jour, « de compromettre l'unité morale, la vertueuse harmonie de la scène ». La figure du Tasse passa à peu près par les mêmes alternatives, pour subir finalement le même sort. Quant à celle de Gœthe, Ingres, à aucun moment, n'eut même la plus légère velléité d'hésitation : il tint absolument à la proscrire, et, quelque observation qu'on lui soumît, il voulut systématiquement oublier les services rendus à la cause classique par l'auteur d'*Iphigénie* pour ne se souvenir que de ses propres griefs contre le romantique auteur de *Werther* et de *Faust*. (Voir à l'*Appendice* (P) une lettre à ce sujet d'Ingres à M. Lehmann.) En revanche, le dessin une fois terminé et déjà placé dans son cadre, Ingres ne résista pas à la tentation de le reprendre au bout de quelques jours pour y introduire les portraits de deux nouveaux personnages, — Mozart et André Chénier : celui-ci à la place de Dryden, qu'il lui appartenait bien en effet d'évincer, celui-là parce que, descendant ou non d'Homère, le Raphaël de la musique ne pouvait, dans la pensée d'un de ses plus fervents admirateurs, demeurer séparé du maître qui personnifie en peinture la grâce souveraine et la beauté parfaite.

Cependant l'*Homère déifié* avait été photographié dans l'intervalle et par conséquent sans les modifications que nous venons d'indiquer. C'est ce qui explique certaines différences partielles entre le dessin original et le fac-simile apparent qui en a été publié. Les épreuves photographiques que l'on trouve aujourd'hui dans le commerce ne re-

produisent ni la figure de Mozart ni la figure d'André Chénier, tandis que celle de Dryden, absente en réalité du dessin, se trouve dans la prétendue copie. Ajoutons que si cette image photographique nous transmet avec une exactitude irrécusable les lignes mêmes et l'ensemble de la composition, elle est loin, en raison des conditions inhérentes au procédé, d'en rendre l'effet et la coloration limpides, l'aspect aussi souple qu'harmonieux. Sous peine de mutilation ou de déchéance, la traduction du dessin d'*Homère* ne saurait être confiée qu'au burin. C'est aux plus fins calculs de l'art et non pas aux opérations inertes de la mécanique qu'il faudrait recourir pour interpréter une pareille œuvre dans des termes dignes d'elle : il y va de l'honneur de notre temps et des intérêts les plus sérieux de notre école de gravure de ne pas faillir à ce devoir.

Ingres, au reste, comptait bien que ce juste hommage serait rendu au dernier monument de son génie pittoresque, comme il pressentait l'importance que la postérité attacherait à tout ce qui pourrait en expliquer, au point de vue philosophique ou littéraire, les principes secrets et les intentions. Il existe de sa main un ensemble volumineux, un véritable dossier de notes, de commentaires, de fragments de toute espèce relatifs aux personnages choisis par lui pour composer « la cour d'Homère » et pour proclamer la perpétuité du culte « dû à l'artiste souverain ». Nous avons cherché à classer et à combiner ces indications diverses, de manière à réaliser, autant qu'il dépendait de nous, le vœu d'Ingres et à composer sur l'œuvre qu'il regardait comme « son testament d'artiste » une notice à peu près complète, en tout cas une notice authentique, puisque c'est le maître lui-même qui en a fourni les éléments. Voyez à l'*Appendice* (Q).

181. *Les ambassadeurs d'Agamemnon devant Achille.*

Dessin à la plume et au lavis, de l'ensemble de la composition qui valut à Ingres le grand prix de Rome. Il est signé : *Ingres*. (Appartient à M. Adolphe Roger, peintre.)

182. *Philémon et Baucis.*

Ce dessin, exécuté par Ingres à peu près à l'époque où il remporta le grand prix, a été gravé dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

(Appartient à l'Académie de la ville du Puy.)

183. *Même sujet.*

Petite aquarelle, signée : *A sa bien bonne et digne amie madame Hennet. Ingres, inv. et delineavit.* 1851.

(Appartient à M. Hennet.)

184. *Même sujet.*

Dessin à la mine de plomb, lavé à la sépia et à l'encre de Chine, et rehaussé de blanc. Il porte ces mots : *Hommage de haute estime et d'affectueux dévouement. Ingres à M. le comte de Nieurskerke. Aoust,* 1856.

(Appartient à M. le comte de Nieuwerkerke.)

185. *Le roi Midas et son barbier.*

Dessin lavé à la sépia mélangée d'encre de Chine, avec quelques rehauts de blanc. (Appartient à Mme Ingres.)

La première pensée de ce dessin, exécuté seulement en 1864, remonte à une époque bien antérieure. Dans un des cahiers d'Ingres se trouve un croquis de la scène tracé vers 1814, et au-dessous duquel on lit ces mots de la main du maître : « Le barbier découvre les oreilles du roi, qui en est honteux et qui cherche à les cacher. Le barbier ébahi se frappe les genoux d'étonnement et voudrait rire. »

186. *Alexandre et Éphestion.*

Dessin à la plume, lavé à l'encre de Chine; il est signé : *Ingres f^t^.* (Collection Gatteaux.)

187. *Alexandre cédant Campaspe à Apelle.*

Dessin à la mine de plomb de l'ensemble de la composition, avec plusieurs croquis partiels.

(Musée de Montauban.)

Parmi les dessins que possède le Musée de Montauban, nous avons cru devoir indiquer seulement les œuvres qui, comme celle-ci, se distinguent par un caractère en dehors des simples formes de l'*étude* : le reste, si intéres-

sant qu'il soit, ne pouvait trouver place dans une nomenclature des *compositions* laissées par le maître. Les croquis d'après la nature ou d'après les divers monuments de l'art, les calques, les fragments dessinés de toute sorte qu'Ingres a légués à sa ville natale, forment un ensemble de près de trois mille pièces, dont mille environ se rapportent aux tableaux successivement exécutés par lui ou à des tableaux qu'il avait projeté de peindre. M. Armand Cambon, parent et élève d'Ingres et conservateur du Musée Ingres, à Montauban, travaille en ce moment à un catalogue de ces précieux morceaux, que nul mieux que lui n'est en mesure de classer avec certitude.

188. *La Maladie d'Antiochus,* ou *Antiochus et Stratonice.*

Première pensée du tableau. Ce dessin, dont l'ordonnance diffère entièrement de la composition peinte, est exécuté à la mine de plomb et à la plume avec quelques teintes de sépia. (Collection Hauguet.)

189. *Romulus vainqueur d'Acron.*

Dessin de l'ensemble de la scène, lavé à l'encre de Chine et légèrement colorié dans quelques parties; il est signé : *Ingres.* (Collection Gatteaux.)

190. *Même sujet.*

Autre dessin de l'ensemble, tracé à la mine de plomb et lavé sur papier calque, avec ces mots : *Ingres à M. Haro.* (Appartient à M. Haro.)

191. *Même sujet.*

Autre dessin, lavé à l'aquarelle, de l'ensemble de la composition, signé : *Ingres inv. et pinx. Roma in Edibus Monte Cavallo a tempera,*1816 (1). (Collection Hauguet.)

(1) Ingres a été mal servi par sa mémoire en assignant cette date à l'exécution de son tableau de Monte-Cavallo. Ce tableau avait été peint par lui non en 1816, mais bien en 1812.

192. *Même sujet.*

Ce grand dessin à la mine de plomb, lavé dans quelques parties à l'encre de Chine et rehaussé de blanc, est le plus important de ceux qu'Ingres a laissés sur ce sujet. Exécuté fort longtemps après le tableau, il présente, sinon avec la composition générale de celui-ci, au moins avec les éléments partiels qui y figurent, des différences notables. Gravé d'abord en petit par M. Rosotte pour la *Gazette des Beaux-Arts,* t. XI, il a été depuis lors reproduit à l'eau-forte dans les mêmes dimensions que l'original, par M. Haussoullier, pour la Chalcographie impériale du Louvre. (Collection E. Galichon.)

193. *Même sujet.*

Bien que le dessin lavé à l'aquarelle que nous mentionnons ici soit en réalité un document biographique plutôt que l'image même de la scène peinte par Ingres pour la décoration du palais de Monte-Cavallo, nous croyons devoir le citer immédiatement après les dessins qui précèdent, parce qu'il peut à sa manière en compléter la série. Il représente Ingres travaillant à son tableau de *Romulus* dans la tribune de la *Trinità de' Monti,* qui lui servait alors d'atelier. Derrière lui, et à côté des portefeuilles qui contiennent ses études, un violon et un archet attendent que le peintre ait déposé la palette pour se délasser par l'exercice d'un autre art et par l'étude, également familière, d'un autre ordre de beau. (Appartient à Mme Ingres.)

194. *Virgile lisant* l'Énéide *devant Auguste.*

Nous avons dit plus haut (voyez aux *Peintures*) que le tableau peint originairement par Ingres pour la décoration de la villa Miollis avait été remis par lui sur le chevalet à un demi-siècle environ d'intervalle, et qu'après quelques travaux préliminaires pour en transformer l'aspect,

le maître l'avait abandonné jusqu'au jour où, se croyant enfin en mesure de le terminer, il tomba frappé mortellement. La composition de cette scène, — une des plus belles qu'ait conçues le génie d'un artiste français, — ne serait donc conservée que par la gravure exécutée en 1832 sous la direction du maître (1), si celui-ci ne l'avait reproduite, en 1850, dans un dessin lavé à l'aquarelle qui, depuis cette époque, fait partie de la collection de M. F. Reiset, dessin signé : *Ingres inv. del. Paris,* 1850.

195. *Même sujet.*

Ce dessin en largeur, — par conséquent de la même forme que le tableau primitif dont il reproduit d'ailleurs l'ordonnance et l'aspect beaucoup moins riches que les lignes et l'effet de la composition définitive, — ce dessin à la plume, sur papier brun, lavé au bistre et rehaussé de blanc, porte ces mots : *Ingres pinxit et delineavit à Rome* 1815. *J. Ingres fecit.* (Appartient à M. Alexandre Hesse, membre de l'Institut.)

196. *Même sujet.*

Dessin à la mine de plomb avec des rehauts de blanc de l'ensemble de la composition primitive; il est signé : *A. Ingres inv. pinxit del. Florence*, 1822, *à son ami Monsieur Marcotte.* (Collection Legentil.)

197. *Même sujet.*

Dessin à la mine de plomb rehaussé de blanc, signé: *J. Ingres inv. pinx. Rome, del.* 1830, *Parig.*
(Collection Hauguet.)

(1) La Bibliothèque impériale possède une précieuse épreuve d'essai de cette gravure, avec des indications de changements et des retouches au crayon, de la main d'Ingres lui-même.

198. *Même sujet.*

Dessin de l'ensemble de la composition au crayon noir et à l'estompe, signé à l'encre : *Ingres.* (Appartient à M. Armand Cambon, peintre.)

Enfin, parmi les dessins légués par Ingres à la ville de Montauban, se trouve un autre dessin de l'ensemble de la scène, outre quinze feuilles d'études au crayon noir ou à la plume pour les diverses figures qui la composent. La collection de M. Gatteaux contient également plusieurs études dessinées pour le *Virgile lisant l'Énéide,* entre autres la figure du poëte lui-même indiquée avec une certitude et une finesse dignes des plus grands maîtres.

199. *Songe d'Ossian.*

Dessin à la plume et à l'encre de Chine, rehaussé de blanc et, sur la figure d'Ossian, de quelques teintes à l'aquarelle; il est signé : *Ingres inv. et pinx. Roma in edibus monte Caval.* 1812. (Collection Hauguet.)

200. *Même sujet.*

Dessin lavé à l'aquarelle, de l'ensemble de la composition, signé : *Ingres invenit et fecit.* (Appartient à Mme Montett-Gilibert, à Montauban.)

201. *Même sujet.*

Dessin lavé, fait par Ingres pour l'album de madame Haudebourt-Lescot.

(Appartient à M. Prosper de Baudicour.)

202. *Même sujet.*

Dessin de l'ensemble de la composition, lavé et rehaussé de blanc; il est signé : *J. Ingres inv. et pinx.* 1866.

(Appartient à M. Léon Bochet.)

203. *Entrée de Charles V à Paris.*

Grand dessin au crayon et à la sépia, signé : *Ingres*

invenit et pinxit. Florence, 1817 (1). Il faisait partie de la collection Héquet vendue en février 1866, et a été, à cette époque, adjugé au prix de 2,905 francs.

204. *Françoise de Rimini.*

Dessin à la mine de plomb de l'ensemble de la scène peinte par Ingres en 1819. Il est signé : *Ingres inv. et fec*[it]. (Appartient à M[me] Montett-Gilibert.)

205. *Même sujet.*

Ce dessin à la mine de plomb, rehaussé de blanc et signé : *J. Ingres* 1857, a été gravé en 1868 par M. Didier.
(Appartient à M. Eugène Lecomte.)

206. *Même sujet.*

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres.*
Ce dessin, qui avait originairement appartenu à M. Artaud de Montor, fait aujourd'hui partie de la collection de M. Camille Marcille, à Oisème, près de Chartres.

207. *Même sujet.*

Croquis à la mine de plomb, signé : *Ingres Rome.*
(Collection His de Lasalle.)

208. *Naissance de Raphaël sous les regards des Grâces.*

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres.*
(Musée de Montauban.)

209. *Raphaël et la Fornarina.*

Dessin à la mine de plomb, rehaussé de blanc. Il est signé : *Ingres fecit* 1825. (Collection Hauguet.)

---

(1) L'exactitude de cette date, probablement inscrite par Ingres après coup, est contredite non-seulement par les souvenirs qui se rattachent au tableau commandé en 1821, mais aussi par cette indication de lieu : *Florence*, où Ingres ne se trouvait pas encore en 1817.

La scène, telle qu'elle apparaît dans ce dessin, diffère de celle qu'Ingres a représentée sur la toile en ce qu'elle se compose de trois figures. Derrière Raphaël et la Fornarina on entrevoit Jules Romain qui, en traversant l'atelier, aperçoit sur le chevalet le nouveau chef-d'œuvre que le peintre vient de créer et le contemple avec un geste d'admiration.

Un autre dessin, représentant la même scène, a jusqu'en 1866 appartenu à M. Varcollier.

210. *Fiançailles de Raphaël.*

Ce dessin à la mine de plomb et rehaussé de blanc est la reproduction d'un tableau, aujourd'hui disparu, qu'Ingres avait peint à Rome pour la reine Caroline Murat. Le dessin est signé : *Ingres inv.* 1812. *Rom.*, et porte en outre ces mots écrits de la main du maître : *Le cardinal Bibbiena offre sa nièce en mariage à Raphaël.* Il a été gravé au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel, avec cette différence toutefois qu'on voit dans l'estampe un jeune page auprès de la porte, tandis que cette figure n'existe pas dans le dessin.

(Collection Hauguet.)

211. *Mort de Léonard de Vinci.*

Première pensée du tableau peint à Rome pour le duc de Blacas et exposé au Salon de 1824. Ce dessin est signé : *Ingres inv.* (Collection Hauguet.)

212. *Même sujet.*

Ce dessin de l'ensemble de la composition, exécuté à la mine de plomb et lavé, est signé : *J. Ingres inv. et p^xit^*, 1813. *Ro.* (Musée royal de Belgique.)

213. *Même sujet.*

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres inv. et pinxit*

à Monsieur Thévenin. (Acquis par M. Clément à la vente de M. J. C. Thévenin, graveur. Novembre 1869.)

214. *Même sujet.*

Ce dessin à la plume et à la sépia mêlée d'encre de Chine, est signé : *Ingres in. et pin.* 1818. Il diffère du tableau par l'attitude de la figure placée à l'extrémité du lit : dans le dessin, cette figure, dont la tête d'ailleurs est découverte, ne se retourne point vers les personnages qui accompagnent le Roi. (Appartient à M. Haro.)

215. *L'Arétin et le Tintoret.*

Aquarelle différente du tableau et dédiée par Ingres *à M. de Fontenay*.

216. *Le duc d'Albe à Sainte-Gudule.*

Dessin au lavis rehaussé de blanc. Cette composition en largeur ne diffère pas seulement par les formes du cadre de la gravure au trait publiée par M. Magimel, d'après le tableau qu'Ingres avait commencé à la demande de la famille d'Albe, et qu'il a laissé inachevé. Dans le tableau, le duc d'Albe est représenté, au fond de l'église, sur une estrade élevée; le dessin, au contraire, nous le montre au premier plan, à la place même qu'occupe, daus la peinture, la figure d'un diacre. Ce dessin est signé : *J. Ingres* 1815. (Appartient à M. d'Espréménil.)

217. *Henri IV et ses enfants.*

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres inv. et pinxit à Monsieur Thévenin. Rome* 1819.

(Acquis par M. Clément à la vente de M. Thévenin. Novembre 1869.)

Un autre dessin représentant la même scène a jusqu'en 1866 appartenu à M. Varcollier.

218. *Philippe V et le maréchal de Berwick.*

Grand dessin lavé à l'aquarelle, reproduisant avec quel-

ques modifications le tableau peint par Ingres à Rome en 1818. Cette aquarelle est signée : *J. A. D. Ingres f^it*. 1864. (Appartient à Mme Ingres.)

219. *Le pape Pie VII en prière dans l'église de Saint-Pierre.*

Aquarelle signée : *Ingres. Rome* 1808.

Le Pape, entouré de quatre personnages ecclésiastiques, vus de dos comme lui, prie au pied d'un autel sur lequel on lit : *Alexander VII, pontifex max.*

(Appartenait en 1867 à M. Haro.)

220. *Projet de tombeau.*

Ce beau dessin, lavé à l'encre de Chine avec des rehauts de blanc et des ornements d'or, est signé : *J. Ingres inv.* 1858 *et fecit Roma.* (Ces deux derniers mots indiquent seulement qu'Ingres avait tracé à Rome un premier croquis du monument.) Au milieu de la plinthe ornée de génies portant des guirlandes, on lit : *Lady Jane Montague obiit anno ætatis XX. Roma.*

(Appartient à M. Mahou.)

Lady Montague, morte à Rome en 1815, était fille du duc de Manchester et nièce, par sa mère, de la duchesse douairière de Bedford. Ingres avait dessiné son portrait (voyez PORTRAITS DESSINÉS) dans l'attitude même où elle est représentée ici : il reproduisit, pour figurer la mort, cette image de la vie au repos, et l'entourant d'attributs et d'ornements empruntés aux tombeaux florentins du quinzième siècle, il en fit le centre d'une composition architectonique qui d'ailleurs devait demeurer à l'état de simple projet.

Le dessin représentant ce monument à élever à la mémoire de lady Montague a été gravé au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel et gravé à l'eau-forte par M. Léon Gaucherel dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX.

221. *Napoléon au pont de Kehl.*

Ce dessin, aujourd'hui perdu, avait été fait par Ingres avant son départ pour Rome en 1806. Il en existe une mauvaise gravure anonyme au pointillé, exécutée vers la même époque, et dont on a été réduit à se servir pour conserver un souvenir de cette composition dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

222. *Apothéose de Napoléon Ier.*

Esquisse de l'ensemble de la composition. Dessin à la mine de plomb lavé, en imitation de camée, et signé : *J. Ingres* 1821 (1). (Appartient à M. Francis Petit.)

223. *Même sujet.*

Dessin légèrement rehaussé d'aquarelle et signé : *J. Ingres*, 1853. (Musée de la ville de Paris.)

224. *L'Architecture, la Sculpture et la Peinture.*

. Ce dessin à la plume a servi de modèle pour la médaille d'émulation, exécutée par M. Gatteaux, et destinée aux élèves de l'École des beaux-arts, section d'architecture. Le même dessin a été gravé au burin par Dien pour le diplôme à délivrer aux élèves récompensés, et il a été reproduit par la gravure en bois, en tête de l'ouvrage de M. Charles Blanc : *la Grammaire des arts du dessin.*

(Collection Gatteaux.)

225. *Même sujet.*

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres, in. del.*

(Appartient à M. Francis Petit.)

---

(1) Ingres, en inscrivant ici cette date, entendait sans doute indiquer non pas l'époque réelle où il terminait ce dessin (1852 ou 1853), mais bien le moment où il supposait que le fait représenté par lui s'était passé, Napoléon ayant succombé à Sainte-Hélène le 5 mai 1821.

226. *L'Histoire et la Poésie s'appuyant sur la Grammaire.*

Projet pour une médaille, dessiné à la mine de plomb. Ce dessin est accompagné d'un grand nombre de notes manuscrites, parmi lesquelles on remarque celle-ci, dans le haut de la feuille, à droite : *Offrir à l'Académie française.* Il a été gravé au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel. (Collection Gatteaux.)

227. *Diplôme des récompenses, à la suite de l'Exposition universelle de* 1855.

Ce fut le prince Napoléon qui, comme président des jurys de l'Exposition, demanda à Ingres de composer et de dessiner ce diplôme, que Calamatta fut chargé de graver.

« J'ai dû, écrivait Ingres à M. Marcotte le 29 octobre 1855, terminer d'abord et sans désemparer le profil-portrait du Prince, et puis faire ce dessin. Je l'ai enfin achevé : il a été approuvé par le Prince et remis de suite à ce brave Calamatta, qui le grave et qui doit passer les nuits à travailler ou à faire travailler, car on nous a donné ce travail quatre mois trop tard. »

228. *Odalisque.*

Ce dessin, au crayon et à l'encre de Chine, est la reproduction du tableau peint à Rome en 1840 pour M. Marcotte. (Collection E. Galichon.)

229. *Odalisque vue de dos.*

Ce petit dessin, lavé à l'aquarelle et reproduisant, à quelques modifications près, une des figures du tableau le *Bain turc,* est signé : *Ingres à Madame Beulé.*

(Appartient à Mme Beulé.)

230. *Cartons pour les verrières de la chapelle de Saint-Ferdinand, à Sablonville.*

Ces dix-sept grands cartons coloriés, signés pour la plupart : *J. Ingres invenit et fecit* 1842, mais dont quelques-uns cependant portent seulement ces mots : *J. Ingres fecit* 1842, ou, plus brièvement encore : *J. Ingres fecit,* représentent, au nombre de quatorze, les saints patrons du roi Louis-Philippe et de la reine Marie-Amélie, des princes et des princesses de la famille royale; les trois derniers personnifient les vertus théologales. L'ensemble du travail fut confié à Ingres, après la mort du duc d'Orléans, pour la décoration de la chapelle construite par Visconti sur l'emplacement même de la maison dans laquelle le jeune prince avait rendu le dernier soupir (1). Les cartons pour les verrières de la chapelle de Saint-Ferdinand ont été reproduits en chromo-lithographie par Sudre dans un recueil intitulé : *La chapelle de Saint-Ferdinand, publiée avec autorisation de Sa Majesté la Reine, par Pierre Sudre.* — Paris, 1846.

(Musée du Luxembourg.)

231. *Cartons pour les verrières de la chapelle de Dreux.*

Ces huit cartons, coloriés comme les précédents, représentent : saint Denis, saint Remy, saint Germain, sainte Clotilde, sainte Geneviève, sainte Radegonde, sainte Isabelle de France et sainte Mathilde. Trois d'entre eux sont

---

(1) Ingres écrivait à ce sujet, en décembre 1841, à M. Marcotte : « Je suis donc par la volonté de ce roi-père désigné pour exécuter les cartons de douze saints (*sic*), pour la chapelle de Saint-Ferdinand qui s'élève, selon le vœu de la Reine, sur le lieu fatal où il est mort. Le Roi a dit : « Il n'y a que M. Ingres qui doive faire ce travail : il était l'ami de mon fils, et mon fils l'aimait beaucoup. » Dignes paroles et bienveillants sentiments! Ils m'ont touché comme vous devez le penser, et je travaille nuit et jour. »

signés : *J. Ingres pinxit* 1844 ; quatre autres : *J. Ingres* p^{xit} 1844. Un seul est simplement signé : *J. Ingres* 1844.

(Musée du Luxembourg.)

Les verrières destinées à la décoration des deux chapelles furent exécutées à la manufacture de Sèvres, placée alors sous la direction de M. Brongniart.

M. Gatteaux ne possède pas moins de soixante-cinq feuilles couvertes par Ingres d'études d'après nature, de figures nues ou drapées, pour les saints et les saintes qu'il avait à représenter : admirables esquisses dont quelques-unes ont été reproduites par la photographie, et qui, mieux encore que les cartons peut-être, attestent la franchise des intentions du maître et la savante facilité de sa main.

PORTRAITS DESSINÉS.

Nous ne pouvions avoir et nous n'avons pas eu en effet la prétention de dresser le catalogue complet de tous les portraits dessinés par Ingres depuis l'époque où, suivant ce qu'il écrivait avant 1806, il crayonnait déjà « une quantité de petites têtes » d'après ses condisciples ou d'après des clients de rencontre, jusqu'au temps, voisin de sa fin, où il dessinait encore les images de quelques membres de sa famille ou celles de ses anciens élèves et des enfants de ses amis. On comprend qu'un certain nombre de ces portraits aient nécessairement échappé à nos recherches, beaucoup ayant été faits, surtout à l'époque où le maître se trouvait en Italie, d'après des modèles dont lui-même ne se serait pas rappelé les noms, parce qu'il n'avait eu avec eux que des relations sans suite, des entrevues tout accidentelles. Ce qu'il nous était permis d'espérer seulement, — et cela encore ne laissait pas d'entraîner des difficultés de plus d'une sorte, — c'était d'arriver à recueillir

assez de renseignements pour donner une liste à peu près exacte des principales œuvres d'Ingres en ce genre, de celles au moins qu'il a laissées en France. Peut-être, même réduite à ces termes, la tâche que nous nous sommes proposée n'a-t-elle été qu'incomplétement remplie ; peut-être dans la série que nous avons voulu établir trouvera-t-on à signaler plus d'une omission. S'il en est ainsi, nous demandons qu'on veuille bien nous avertir. Toute indication en ce sens serait reçue par nous avec reconnaissance, et avec l'intention de la mettre ultérieurement à profit.

ANONYMES.

232. *Portrait d'homme,* vu de profil.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres, del. à Rome* 1811. (Appartient à M. Évrard.)

233. *Portrait d'homme.*

Signé : *Ingres,* 1812. (Collection Émile Galichon.)

234. *Portrait de jeune homme* debout, vu à mi-corps, tenant son chapeau sous le bras gauche et portant la main droite à la hauteur du second bouton de son habit.

Gravé par Fontana, d'après un dessin fait vers 1812.

235. *Portrait d'homme debout,* portant son chapeau sur le bras gauche reployé et se dirigeant vers la droite.

Ingres dis. 1814; gravé par Fontana. — Une épreuve de la gravure d'après ce dessin, dans laquelle on avait cru à tort reconnaître le portrait de Rossini, porte ces deux mots écrits par Ingres : *Un Belge.*

236. *Portrait d'homme assis,* vu de face.

Lithographié en 1825 par madame Varcollier. Sur l'épreuve conservée à la Bibliothèque impériale, on lit cette indication, de la main même d'Ingres : *Un Suisse.* Il existe, d'après le même portrait, une autre lithographie non signée et exécutée à la plume.

237. *Portrait en pied d'une paysanne de la campagne de Rome,* représentée le bras droit appuyé sur une corbeille et la main gauche appuyée sur la hanche.

Ce charmant dessin à la mine de plomb, légèrement lavé à la sépia, est signé : *Ingres, Rome* 1807.

(Appartient à M. Francis Petit.)

238. *Portrait de femme.*

Dessiné à la mine de plomb et signé : *Ingres, Rome* 1811. (Appartient à M. Duval-Destain.)

239. *Portrait d'une jeune Anglaise.*

Dessiné à Rome vers 1814. (Collection Gatteaux.)

240. *Portrait d'une autre jeune Anglaise.*

Dessiné à la même époque. (Collection Gatteaux.)

241. *Portrait de Madame Rha....* (les dernières lettres du nom inscrit par Ingres sur ce dessin sont illisibles).

(Appartient à Mme Ingres.)

242. *Portrait* (biffé après coup) *d'une dame coiffée d'un turban.*

(Appartient à Mme Ingres.)

243. *Portrait de femme.*

Dessiné en 1817, signé : *Ing. à M. Thévenin.*

244. *Portrait de femme assise.*

Une large ceinture serre sa taille, et une fourrure, indiquée au moyen de quelques touches de blanc, couvre ses épaules. Signé : *Ingres, févr.* 1826. Dessin à la pierre d'Italie. (Appartient à M. Marcel.)

245. *Portrait de femme âgée.*

Dessin à la mine de plomb. 1826.
(Musée de Montauban.)

246. *Portrait d'une jeune fille,* représentée les bras croisés.

Dessin à la mine de plomb. (Musée de Montauban.)

247. *Portrait de femme en pied,* une ombrelle à la main.

Dessin à la mine de plomb.
(Appartient à M. Albert Goupil.)

248. *Portrait d'un homme debout,* coiffé d'un turban, et *Portrait d'une femme en pied,* également coiffée d'un turban.

Nous ne connaissons ces deux dessins que par les copies qui en ont été faites par une élève du maître, madame Varcollier; copies qui figuraient à l'Exposition posthume des œuvres d'Ingres, en 1867. Les deux personnages représentés étaient originaires d'Arménie et se nommaient, dit-on, *Sebastiani.*

249. *Agoult* (Madame la comtesse d'), née de Flavigny.

Portrait en pied dessiné à la mine de plomb. La fille de madame la comtesse d'Agoult, madame la comtesse de Charnacé, est assise à côté de sa mère. Une reproduction de ce beau dessin, signé : *J. Ingres d.* 1849, a été gravée dans les mêmes dimensions que l'original par M. Salmon.

250. *Anfrye*, née Dastros (Madame L.).

Dessin à la mine de plomb, avec ces mots : *A sa bien bonne madame Eugénie Fournier. Paris*, 1834.
(Appartient à M. Fournier, à Tours.)

251. *Baillot*, professeur de violon au Conservatoire.

Ce dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres delin^vit en hommage à madame Baillot*, 25 août 1827, a été gravé au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

252. *Baltard* (M. Victor), architecte.

Dessin à la mine de plomb, exécuté à l'époque où M. Baltard, aujourd'hui membre de l'Institut, était pensionnaire de l'Académie de France à Rome: il porte ces mots : *Offert à madame Baltard*, et est signé : *Ingres del. Rome*. 1837. 30 *aoust.*

253. *Baltard* (Madame Victor), née Lequeux.

A côté de madame Baltard est représentée sa fille, enfant; dessin à la mine de plomb, avec ces mots : *Offert à son ami M. V. Baltard. Ingres del. Rom.* 1836.

254. *Balze* (Madame) mère.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son ami M. Balze*. 1828. (Appartient à M. Paul Balze.)

255. *Bausi* (Mademoiselle).

Une note d'Ingres relative aux travaux exécutés par lui à Paris avant 1806, mentionne ce portrait, « dessiné, dit le maître, à l'aquarelle. »

256. *Beljame* (M.).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à Rome*, 1812.

257. *Bertin* aîné (M.).

Première pensée du portrait peint en 1832; dessin à la mine de plomb et à la pierre noire, signé : *Ing.*

(Musée de Montauban.)

258. *Le même.*

Dessin à la mine de plomb, également fait comme étude préalable pour le tableau.

(Appartient à la famille de M. Bertin.)

259. *Bertin* (Mademoiselle Louise).

Dessin à la mine de plomb, gravé au burin dans un petit ovale par un artiste anonyme.

260. *Besnard* (M.), architecte.

Portrait en pied, dessiné à la mine de plomb et signé : *Ingres fecit. Rome,* 1818. (Appartient à M. Marcel.)

261. *Blondel,* peintre d'histoire.

Dessin à la mine de plomb, fait à l'époque où Blondel était, comme Ingres, pensionnaire de l'Académie de France à Rome. Il est signé : *Ingres. Rome,* 1809.

(Appartient à M. Wittersheim.)

262. *Boimard* (Mademoiselle Camille).

Dessin à la mine de plomb, gravé en fac-simile par Calamatta. On lit sur l'estampe : *Ingres del. — Calamatta sculp.* 1831.

263. *Bombelles* (le comte Louis de), ministre d'Autriche en Toscane.

Portrait en pied dessiné par Ingres à Florence en 1822, et gravé dans la même ville par de Fournier, en 1830.

264. *Bonaparte* (la famille du prince Lucien).

Dessin à la mine de plomb, mentionné par Ingres dans une de ses notes, parmi les ouvrages qu'il fit à Rome de 1815 à 1820.

265. *Borderieux* (Mademoiselle).

Tête de grandeur naturelle, dessinée à la mine de plomb avec quelques légères teintes à l'aquarelle. Ce dessin est signé : *Ingres del.* 1857.

266. *Calamatta* (Luigi), graveur.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son ami Calamatta.* 1828. *Paris.* Il a été gravé par M. Desvachez, à Bruxelles, en 1858.

267. *Caristie,* architecte.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à Caristie. Rome,* 1819. (Appartient à M. Georges Duplessis.)

268. *Cazeaux* (M.).

Portrait dessiné en 1798. Sur un pupitre placé devant le personnage représenté, on voit une lettre avec ces mots : *A mon très-cher père.*

269. *Charles X.*

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres.*

(Appartient à M. Haro.)

Il existe au Musée de Montauban, dans la Collection Gatteaux, et chez M. Edmond Leclerc, plusieurs études à la mine de plomb et à la pierre noire, faites par Ingres pour un portrait de Charles X qui devait être gravé en tête de l'ouvrage sur le *Sacre.*

270. *Chauvin* (Madame).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres. Rome,* 1812.
(Appartient à M. Duban, membre de l'Institut.)

271. *Chérubini.*

Dessin à la mine de plomb (étude pour le portrait peint), avec ces mots : *Souvenir d'amitié à Monsieur Thomas. Ingres del.* 1835. *Rome.* (Appartient à M. Ambroise Thomas, membre de l'Institut.)

Ingres professait une vive admiration pour Chérubini, dont il ne faisait même pas difficulté parfois d'exhausser le talent au niveau du génie des plus illustres maîtres. « Le grand Chérubini, écrivait-il un jour, vient de m'adresser une lettre si bonne et si honorable, qu'elle a excité au dernier point ma sensibilité : car figurez-vous qu'un Mozart vous écrit! »

272. *Chérubini* (Madame Salvador).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del.* 1854. Étude pour la tête de *la Gloire* dans l'*Apothéose de Napoléon Ier*.

273. *Cordier* (M.).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres. Rome,* 1811.
(Appartient à M. de Fleury.)

274. *Cortot,* sculpteur.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à Cortot.* 1818. *Rome.* (Appartient à Mme la comtesse de Comps.)

275. *David d'Angers,* sculpteur, à l'âge de 23 ans.

Ce dessin, signé : *Ingres à son ami David. Rome.* 1815, a été lithographié par M. E. Marc pour le recueil intitulé : *OEuvres complètes de P. J. David d'Angers.* Paris, 1856.

276. *Debia* (M.).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. en hommage à Mme Debia.* 1828.

277. *De Fresne* (M.), secrétaire général de la préfecture de la Seine sous le règne de Charles X.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del.* 1825.

278. *De Fresne* (Madame), née Leroy.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del.* 1826.

279. *Delannoy* (M.).

Les *Notes* d'Ingres mentionnent ce portrait parmi ceux que le maître dessina avant de partir pour Rome, par conséquent avant 1806.

280. *Delécluze* (Étienne), peintre et homme de lettres.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Son ami et condisciple. Delt J. Ingres.* 1856.

281. *Delessert* (Madame Gabriel), née de Laborde.

Dessin à la mine de plomb.

282. *Delorme* (M.).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del.*, gravé en fac-simile, par J. M. Saint-Eve, 1851.

283. *Depaulis* (Madame).

Dessin à la mine de plomb, fait en 1829, et signé : *Ingres.*

284. *Desgoffe* (Madame Alexandre).

Tête de grandeur naturelle, première étude (la seconde fut faite d'après mademoiselle de Rayneval. Voir ce nom.) pour *la Muse* dans le portrait de Chérubini.

285. *Destouche* (Madame).

Ce portrait, un des plus beaux qu'Ingres ait dessinés, est signé : *Ingres delineavit. Rome.* 1816.

286. *Devauçay* (Madame).

Dessin lavé à la sépia et signé : *Ingres à Mme Coutan.*
(Collection Hauguet.)

287. *Dubreuil* (Madame).

Dessin à la mine de plomb, avec ces mots : *Sophie Dubreuil, notre sœur. Ingres del.* 1838.
(Musée de Montauban.)

288. *Dufresne* (M. Baudouin).

Dessin à la mine de plomb signé : *Ingres del.* Lithographié par Mauzaisse.

289. *Dulong* (le général).

Portrait en pied, dessiné à la mine de plomb et signé : *Ingres deli. Rome.* 1818. Il a été lithographié par madame A. Varcollier. (Appartient à M. Dulong de Rosnay.)

290. *Dumont* (M.), chef de la section des beaux-arts au ministère de l'intérieur sous le règne de Louis-Philippe.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del.* 1830, et gravé au burin en 1838 par Leroux.

291. *Dupaty* (Charles), statuaire.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres D. Rom.* 1810, lithographié par Dejuinne.

292. *Famin* (M. Charles-Victor), architecte.

Ce portrait, dessiné à l'époque où M. Famin était pensionnaire de l'Académie de France, est signé : *Ingres del. Rome.* 1836.

293. *Flacheron* (Madame).

Dessin à la mine de plomb, avec ces mots : *Ingres et Mme Ingres à leur bonne amie Madame Duvivier.*

294. *Flandrin* (Hippolyte).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son ami et grand artiste Hippolyte Flandrin.* 1850.

295. *Flandrin* (Madame Hippolyte), née Ancelot.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à son ami et son illustre élève Hte Flandrin.* 1850.

296. *Fleury* (M. Hubert de).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à Madame Louise Marcotte.* 18 *octobre* 1858. (Collection Marcotte.)

297. *Fleury* (Madame de).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à Madame Marcotte, au Poncelet.* oct. 1848.

298. *Fontenay* (M. le vicomte Gabriel de), secrétaire d'ambassade à Rome.

Dessin à la mine de plomb, de la tête seule.
(Appartient à madame de Fontenay, née de Joursanvault.)

299. *Le même,* ministre plénipotentiaire à Stuttgard.

Dessin à la mine de plomb. *Rome.* (Vers 1816.)
(Appartient à M. le vicomte Charles de Fontenay.)

300. *Forbin* (le comte de).

Portrait dessiné à la mine de plomb, signé : *Ingres del. Rome.* Il a été gravé à l'eau-forte en 1812 par Marius Reinaud.

301. *Forestier* (la famille).

Ce dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres fecit,* a été exécuté à Paris en 1805 ou au commencement de 1806. On le trouve gravé au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel. (Collection Hauguet.)

Une répétition de ce beau dessin appartient à madame Ingres.

302. *Forster* (M.), graveur.

Ce portrait à la mine de plomb, signé : *Ingres fecit,* a été dessiné au mois de février 1825.

303. *Fournier* (Madame E.), née Anfrye.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à Madame Anfrye.* 1834.

304. *Gatteaux* (Nicolas-Marie), graveur de médailles

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres fecit,* en hommage *à Madame Gatteaux. Nauphle.* 3 *sept.* 1828. Il a été gravé au burin par Dien en 1832.

305. *Gatteaux* (Madame), née Anfrye.

Ce dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son ami E. Gatteaux fils.* 1825, a été lithographié par madame Varcollier en 1826 et gravé au burin par Dien en 1833.

306. *Gatteaux* (M. Édouard), graveur de médailles.

Ce portrait, dessiné à l'époque où M. Gatteaux était pensionnaire de l'Académie de France, est signé : *Ingres à Rome.* 1813.

307. *Le même.*

Ce dessin, à la mine de plomb comme le précédent, signé : *Ingres del.* 1844, *à Madame Gatteaux,* a été gravé en fac-simile par Dien, et, au trait, dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

308. *Gatteaux* (la famille).

Groupe formé des estampes d'après les portraits mentionnés ci-dessus, estampes découpées et juxtaposées, auxquelles Ingres a ajouté, au crayon, les parties complémen-

taires de chaque figure, plus une figure nouvelle, — celle de mademoiselle Paméla de Gardanne, depuis madame Brame — et un fond d'appartement. Cette composition, signée : *A son excellent ami Gatteaux. J. Ingres,* a été reproduite dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

309. *Gilibert* (M.), de Montauban.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres dessina son ami Gilibert en* 1829. (Musée de Montauban.)

On conserve dans le même Musée un portrait de *Mademoiselle Gilibert* dessiné par Ingres à la mine de plomb.

Un autre portrait de M. Gilibert, dessiné par Ingres vers le commencement du siècle, appartient à M. Benjamin Fillon.

310. *Gounod* (Madame Charles), née Zimmermann.

Dessin à la mine de plomb, avec ces mots : *A son cher ami Gounod, Ingres del.* 1859.

311. *Granet,* peintre.

Dessin à la mine de plomb fait à Rome vers 1807, et gravé à l'eau-forte par Marius Reinaud en 1812.

312. *Granger* (Madame).

Ce dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à Rome* 1811, a été gravé à l'eau-forte par M. Bracquemond en 1867, *Gazette des Beaux-Arts,* t. XXII.

313. *Guille* (M., madame et mademoiselle).

Dessin à la mine de plomb, signé : 1852, *A son cher beau-frère M. Guille. Ingres del.*

314. *Guille* (Mademoiselle).

Dessin lavé à l'aquarelle, avec ces mots : *Baby offrant le pain bénit à la chapelle de la Vierge dans l'église de Meung le* 15 *aoust* 1856. *Son parrain Ingres del.*

315. *Guyet-Desfontaines* (M.), membre de la Chambre des députés sous le règne de Louis-Philippe.

Dessin à la mine de plomb, signé : *A madame Guyet-Desfontaines. Ingres delineavit* 1847.

316. *Hache* (M. le docteur Norbert).

Dessin à la mine de plomb, signé : *A sa chère belle-sœur Madame Mathilde Ramel. Ingres del.* 1856.

317. *Hache* (Madame), née Ramel.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del.* 1855, *à Meung. A sa chère belle-sœur Mademoiselle Mathilde Ramel.*

318. *Haudebourt-Lescot* (Madame), en costume de paysanne des environs de Rome.

Ce beau portrait, dessiné à la mine de plomb et exécuté à une époque antérieure au mariage de mademoiselle Lescot avec l'architecte Haudebourt, est signé : *Ingres à Rome.* 1814. Ingres, dans les dernières années de sa vie, citait volontiers parmi ses meilleurs « crayons » le portrait de mademoiselle Lescot ; morceau d'élite, en effet, et l'une des plus admirables œuvres en ce genre qu'il ait laissées.

(Appartient à M. Blaise Desgoffe.)

319. *Hauguet* (Madame).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à M. Hauguet* 1849.

320. *Haussonville* (Madame la comtesse d'), née de Broglie.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres* 1852, étude pour le portrait peint en 1845. (Voyez PORTRAITS PEINTS.)

(Appartient à Mme Ingres.)

Une autre étude dessinée à la mine de plomb pour l'en-



semble du même portrait, et des études de bras dessinées à la pierre noire, se trouvent dans la collection de M. Gatteaux.

321. *Hayard* (M.) *et sa fille,* depuis Madame Duban.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à madame Hayard. Rome* 1815. (Appartient à M. Duban.)

322. *Hayard* (Madame) et son autre fille.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à M. Hayard. Rome.* 1815. (Appartient à M. Duban.)

323. *Hayard* (Madame) seule.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres.*
(Appartient à M. Duban.)

324. *Hennet* (M.).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à sa très-excellente amie madame Hennet.* 1846.

325. *Hennet* (Madame E.).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son ami et élève Hennet.* 1842. (Appartient à M. Alphonse Hennet.)

326. *Herville* (Madame la baronne d'), née Marcotte.

Ce dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à Madame Marcotte d'Argenteuil* 1834, a été lithographié en 1854 par M. Léon Noël.
(Appartient à M. Joseph Marcotte.)

327. *Hinard* (Madame).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à son ami Monsieur Balze.* 1828. (Appartient à M. Raymond Balze.)

328. *Hittorff* (Jacques-Ignace), architecte.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à Madame Hittorff.* 1829. Il a été gravé au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

329. *Hittorff* (Madame), née Lepère.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son ami Hittorff.* 1829.

330. *Ingres* (Madame), née Moulet, mère de J. A. D. Ingres.

Ce dessin à la mine de plomb a été gravé au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel. (Musée de Montauban.)

331. *Ingres* (J. A. D.), à l'âge de quatorze ans.

Tête à peu près de grandeur naturelle, dessinée par le maître en 1866, pour la figure du jeune servant de l'autel, dans l'*Homère déifié.*

332. *Ingres* (J. A. D.), à l'âge de quarante et un ans.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son ami M. Marcotte. Florence,* 1822.

(Appartient à M. Joseph Marcotte.)

333. *Ingres* (J. A. D.), à l'âge de cinquante-quatre ans.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à ses élèves. Rome.* 1835. Ce portrait a été gravé à Paris en 1839 par Calamatta, à la famille de qui il appartient aujourd'hui (1).

---

(1) Ce fut à Rome qu'Ingres apprit que l'on s'occupait de reproduire son portrait par la gravure, et cette nouvelle lui causa d'abord quelque déplaisir. « Je suis fâché, écrivait-il à M. Gatteaux, que l'on grave mon portrait, car il n'est pas très-bien ; il est trop maniéré dans la pose. Faites, je vous prie, que la tête seule soit gravée ».

334. *Ingres* (Madame Madeleine), née Chapelle.

Dessin à la mine de plomb, avec quelques teintes plates à l'aquarelle. (Musée de Montauban.)

335. *La même.*

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres fec. M*[me] *Ingres à M*[lle] *Maille.*

(Appartient à M. Gonse, de Rouen.)

336. *La même.*

Dans ce dessin, fait en 1830 et donné par Ingres à son ami le graveur Taurel, le maître s'est représenté à côté de madame Ingres, à gauche, au second plan.

(Appartient à M. Destailleurs, architecte.)

337. *Ingres* (Madame Delphine), née Ramel.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Madame Dp*[ne] *Ingres. Ingres del.* 1852.

338. *Jeanne d'Arc.*

Cette figure en pied, dessinée pour le recueil intitulé le *Plutarque français* (2e édition, Paris, 1844-1847, 6 vol. in-4°), a été gravée au burin par M. Pollet dans cet ouvrage, et au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

339. *Labrouste* (M. Henri), architecte.

Dessin à la mine de plomb, avec ces mots : *A Messieurs les élèves de Monsieur Labrouste, architecte. Ingres del.* 1852. Il a été gravé en fac-simile par Dien.

340. *Lafond* (Mademoiselle Louise).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres.*

(Appartient à madame la comtesse de Comps.)

341. *La Fontaine* (Jean de).

Portrait en pied dessiné pour le *Plutarque français* et gravé dans cet ouvrage par Dien.

342. *Latil* (le cardinal de), archevêque de Reims.

Portrait en pied, dessiné pour l'ouvrage : le *Sacre de Charles X,* et gravé au burin en 1828 par M. Henriquel-Dupont.

343. *Lavergne* (M.).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à M. Balze,* 1830, *aoust.* (Appartient à M. Paul Balze.)

343 bis. *Lavergne* (Madame).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à Madame Lavergne.* (Appartient à M. Raymond Balze.)

344. *Lazzerini* (le docteur).

Ce portrait à la mine de plomb, dessiné par Ingres en 1822, a été gravé à Florence en 1829, par de Fournier.

345. *Leblanc* (M.).

Ce portrait, dessiné à Florence en 1822, a été gravé un peu plus tard par de Fournier.

346. *Leblanc* (Madame).

Dessin à la mine de plomb, gravé par de Fournier, et antérieur au beau portrait peint par Ingres à Florence en 1823, d'après le même modèle.

347. *Leclère* (Achille) et *Provòt,* architectes.

Ces deux portraits, dessinés à la mine de plomb, sur une même feuille, sont signés : *Ingres D^it à Rome* 1812. Ils ont été gravés au pointillé par madame Girard en 1850.

348. *Legentil* (M.).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à Madame Marcotte, au Poncelet.* 29 *aoust* 1846.

349. *Legentil* (Madame), née Marcotte.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à madame Marcotte, au Poncelet.* 23 *aoust* 1846.

350. *Lehmann* (M. Henri), peintre.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à son ami et élève Henry Lehmann.* 6 *mai* 1850. Il existe d'après ce portrait une gravure faite par Dien, mais reproduisant seulement la tête.

351. *Lepère* (J. B.), architecte.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à Madame Lepère.* 1831. Ce portrait a été lithographié en 1846 par M. Galimard.

352. *Lepère* (Madame).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à Monsieur Lepère* 1830.

353. *Lescot* (Mademoiselle). Voyez Madame Haudebourt.

353 bis. *Le Sueur* (Eustache).

Portrait en pied dessiné pour le *Plutarque français* et gravé dans cet ouvrage par Laugier.

354. *Lethière* (la famille).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à M. Lethière. Rome,* 1815.

355. *Lethière* (Guillaume *Guillon-*), peintre.

Ce portrait de profil, dessiné par Ingres à l'époque où

Lethière était directeur de l'Académie de France à Rome, est signé : *Ingres, à Rome.* 1811. Il a été gravé au pointillé par un anonyme. (Appartient à M. Lethière.)

356. *Le même.*

Dessin à la mine de plomb.
(Appartient à M. Viollet-le-Duc.)

357. *Magimel* (M. Albert), peintre.

Dessin à la mine de plomb, signé : *A son excellente amie Madame Magimel, Ingres l'a offert* 1850, et reproduit dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

358. *Magimel* (Madame).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son excellent ami Magimel,* 1850.

359. *Mallet,* ingénieur des ponts et chaussées.

Portrait en pied, avec un fond de monuments romains, signé : *Ingres fecit. Rome.* 1809. Il a été gravé par Boucheron sur une planche que Dien retoucha en 1856 et qu'il mit ainsi en état de fournir de nouvelles épreuves, répandues aujourd'hui dans le commerce.

360. *Mallet* (Madame).

Dessin à la mine de plomb, signé : *J. Ingres d. Roma* 1809. (Appartient à M. Labouchère.)

361. *Marcotte* (Madame *Duclos-*), à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

Ce portrait, l'un des plus finement expressifs qu'Ingres ait laissés, est dessiné à la mine de plomb avec quelques rehauts au crayon blanc. Il est signé : *Ingres à son ami Monsieur Marcotte,* 1825, et a été reproduit en fac-simile dans une excellente gravure par Calamatta.
(Appartient à M. Joseph Marcotte.)

362. *Marcotte,* d'Argenteuil (M.).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres. Rome.* 1811.

363. *Le même.*

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres, delineavit,* 1828, *à Madame Marcotte d'Argenteuil.*

364. *Marcotte-Genlis* (M.).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à M. Genlis,* 1830.

365. *Le même.*

Dessin à la mine de plomb, signé : *J. Ingres del.* 1852, *à son ami M. Marcotte-Genlis.* Il a été gravé en fac-simile par Calamatta.

366. *Marcotte* (Madame).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son ami Monsieur Marcotte, le* 6 *février* 1828.

367. *Marcotte* (Madame).

Dessin à la mine de plomb, signé : *A mon digne ami M. Marcotte. Ingres del.* 23 *aoust* 1851.

368. *Marcotte* (Mademoiselle), depuis Madame Alexandre Legentil.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à papa et à maman.* 1830. (Appartient à M. Legentil.)

369. *Marcotte* (Mademoiselle). Voyez Madame de Fleury.

370. *Marcotte* (M. Joseph).

Dessin à la mine de plomb, signé : *J. Ingres del.* 1849, *à Madame Louise Marcotte, au Poncelet.*

371. *Martin* (M.), ancien ministre de France à l'étranger.

Ce dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son ami Monsieur Martin*, 1825, a été gravé par Calamatta en 1835. (Musée du Luxembourg.)

372. *Martinet* (le docteur).

Ce portrait, signé : *Ingres à son cher docteur et ami*, 1826, a été lithographié par Calamatta.

373. *Mélier* (le docteur).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del.* 1849.
(Appartient à Mme Antonin Desormeaux.)

374. *Ménager* (M.), architecte.

Dessin à la mine de plomb, exécuté vers 1809, à l'époque où M. Ménager était, comme Ingres, pensionnaire de l'Académie de France à Rome.

375. *Molière.*

Portrait en pied, dessiné pour le *Plutarque français*, et gravé dans cet ouvrage par M. Henriquel-Dupont.

376. *Montague* (Lady).

Portrait dessiné à la mine de plomb. La figure de lady Montague est représentée tout entière, couchée sur un lit de repos. (Musée de Montauban.)

(Voyez COMPOSITIONS DESSINÉES.)

377. *Mottez* (Madame Victor).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son élève et ami Mottez.* 1844.

378. *Murat* (le prince Achille).

Dessin à la mine de plomb, avec ces mots : *Dessiné d'après nature par moi Ingres. Naples* 1814.
(Appartenait à Mme Pierret en 1867.)

379. *Murat* (le prince Lucien).

Dessin à la mine de plomb, avec ces mots : *Dessiné d'après nature par moi Ingres, à Naples.* 1814.

380. *Napoléon Ier*, en costume de premier consul.

Dessin à la plume et lavé à la sépia : étude pour le portrait en pied du Premier Consul, peint pour la ville de Liége en 1805. (Collection Jules Boilly.)

(Voyez PORTRAITS PEINTS.)

381. *Napoléon Ier*, empereur.

Dessin à la mine de plomb sur papier calque, fait pour une suite de costumes, et représentant de profil la figure entière de Napoléon en manteau impérial.

(Collection Eudoxe Marcille.)

382. *Le même.*

Dessin à la plume, lavé à l'encre de Chine et à la sépia, signé : *Ingres.* Première pensée du portrait peint exposé au Salon de 1806.

(Appartient à M. Lefuel, membre de l'Institut.)

383. *Naudet,* peintre.

Portrait en pied dessiné à la mine de plomb, et signé : *J. Ingres inventor* 1806. Il a été gravé en 1808 par Mademoiselle Caroline Naudet.

384. *Nieuwerkerke* (M. le comte Émilien de).

Dessin à la mine de plomb, rehaussé de blanc, avec ces mots : *Hommage du plus affectueux dévouement, Ingres,* 1856. Il a été gravé en fac-simile par Dien et Riffaut.

385. *Norvins* (Marquet de Montbreton de).

Ce portrait, fait à l'époque où M. de Norvins remplissait à Rome les fonctions de commissaire général de la

police, porte ces mots : *Dessiné à Rome par Ingres.* 1811. Il a été lithographié par Muret.

386. *Orléans* (Ferdinand-Philippe, duc d').

Dessin à la mine de plomb : étude pour le portrait peint en 1842. (Collection Gatteaux.)

387. *Paganini* (Nicolo).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. Roma.* 1818. Il a été gravé en fac-simile par Calamatta.
(Appartient à M. Achille Bénouville, peintre.)

388. *Panckoucke* (Mademoiselle Cécile).

Portrait à la mine de plomb dessiné vers 1855.

389. *Paroy* (M. le marquis Legentil de).

Portrait à la mine de plomb, signé : *Ingres*, 1833.

390. *Pastoret* (Madame la marquise de).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. Florence* 1822.

391. *Poussin* (Nicolas).

Portrait en pied dessiné pour le *Plutarque français*, et gravé dans cet ouvrage par M. Baudran.

392. *Pressigny* (Gabriel-Cortois de), archevêque de Besançon.

Dessin à la mine de plomb, reproduit par Ingres lui-même dans une gravure à l'eau-forte.
(Collection Camille Marcille, à Oisème, près Chartres.)
(Voyez plus loin, Pièces a l'eau-forte et en lithographie.)

393. *Racine*.

Portrait en pied dessiné pour le *Plutarque français*, et gravé dans cet ouvrage par M. Pollet.

394. *Ramel* (M.).

Dessin à la mine de plomb, signé : *J. Ingres del. à sa bonne famille Ramel.* 1852. (Appartient à Mme Ingres.)

395. *Ramel* (Madame).

Dessin à la mine de plomb, rehaussé de blanc, signé : *J. Ingres del.* 1852, *à sa bonne famille Ramel.*
(Appartient à Mme Ingres.)

Ramel (Mademoiselle). — Voyez Madame Hache.

396. *Ramel* (M. Albert).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à son cher beau-frère Albert Ramel.* 1861.

397. *Raoul-Rochette,* membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres.*

398. *Raoul-Rochette* (Madame), née Houdon.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son ami et confrère Monsieur Raoul-Rochette.* 1830.

399. *Raoul-Rochette* (Mademoiselle Angélique).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres* 1834.

400. *Raoul-Rochette* (Mademoiselle Joséphine), depuis Madame Calamatta.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del.* 1834.

401. *Rayneval* (Mademoiselle de).

Tête de grandeur naturelle, dessinée à Rome en 1839, comme étude pour la Muse dans le portrait peint de Chérubini. Cette étude a été lithographiée en fac-simile par M. Balze.

402. *Rayneval* (le comte Alphonse Gérard de), premier secrétaire de l'ambassade de France, et plus tard ambassadeur à Rome.

Dessin à la mine de plomb.

403. *Rayneval* (Madame la comtesse de), née Bertin de Vaux.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à Madame la comtesse de Rayneval.* 1844. Une copie de ce portrait, dessinée en fac-simile par M. Lehmann, appartient à M. le général Bertin de Vaux.

404. *Reiset* (M. Louis), père de Madame Fr. Reiset.

Dessin à la mine de plomb, avec quelques rehauts de blanc, signé : *Ingres del. à Madame Reiset. Enghien.* 1844.

405. *Reiset* (M. Frédéric), conservateur des peintures et des dessins au Musée impérial du Louvre.

Dessin à la mine de plomb, signé : *J. Ingres del. à Madame Reiset. Enghien.* 1844.

406. *Reiset* (Madame F.).

Dessin à la mine de plomb, représentant madame Reiset debout avec sa fille, âgée de huit ans, signé : *Ingres del. à Monsieur Reiset.* 1844.

407. *La même,* seule.

Dessin à la mine de plomb, représentant madame Reiset assise dans un fauteuil, signé : *J. Ingres del. à Monsieur Reiset. Enghien.* 1844.

408. *Reiset* (Mademoiselle Marie), depuis Madame la comtesse de Ségur-Lamoignon.

Portrait en pied, dessiné à la mine de plomb en 1850

et signé : *Ingres del.* Mademoiselle Reiset est représentée debout tenant un petit chien dans ses bras.

409. *Robin* (M. le docteur), de Nevers.

Dessin à la mine de plomb, non signé.

410. *Rutxhiel* (Henri-Joseph), sculpteur.

Ce dessin à la mine de plomb, signé : *Par Ingres, Rome* 1809, a été lithographié par M. Gérard-Fontallard.
(Appartient à Mme Duguay.)

411. *Sainte-Marie* (Madame).

Une note d'Ingres mentionne ce portrait comme ayant été dessiné à Paris vers 1824.

412. *Simart* (Madame Charles), née Baltard.

Dessin à la mine de plomb, signé : *A son ami Simard, Ingres, del.* 1857. (Appartient à M. Victor Baltard.)

413. *Stamaty* (la famille).

Ce dessin à la mine de plomb, l'un des chefs-d'œuvre d'Ingres en ce genre, est signé : *J. A. Ingres del. Roma.* 1818. (Appartient à M. Camille Stamaty.)

414. *Stürler* (M. Adolphe), peintre.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del., à son ami Sturler,* 3 *sept.* 1849.

415. *Stürler* (Madame Mathilde).

Ce portrait à la mine de plomb, l'un des derniers portraits dessinés par le maître, sinon même le dernier que son crayon ait tracé, est signé : *A mon ami Sturler. J. Ingres, del. oct.* 1861.

416. *Sudre* (Madame).

Ce dessin à la mine de plomb, représentant madame Sudre avec son enfant, est signé : *Ingres à Monsieur Sudre.*

Il a été reproduit par Sudre dans une lithographie tirée à un très-petit nombre d'épreuves.

417. *Tardieu* (Alexandre), graveur.

Ce portrait à la mine de plomb, signé : *Ingres*, a été gravé à l'eau-forte en 1845 par M. Henriquel-Dupont.

418. *Taurel* (la fille du graveur).

Elle est représentée, à l'âge de huit ans, caressant des deux mains le cou d'un chevreau. Ce charmant portrait à la mine de plomb est signé : *Ingres del.* Il a été gravé par Dien dans le tome IX de la *Gazette des Beaux-Arts*.

(Collection Émile Galichon.)

419. *Thévenin*, peintre, directeur de l'Académie de France à Rome.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres et sa grosse à Madame de Lavalette. Rome.* 1817. (Acquis en 1869 par M. Danyau à la vente de feu J. C. Thévenin, graveur.)

420. *Thomguet* (M.).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à Madame Tomgueiz, Florence, ce* 30 *décembre* 1821.

421. *Tournouer* (Madame Cécile).

Dessin à la mine de plomb, signé : *A M. Forgeot, son très-affectionné Ingres, del.* 12 7bre 1856.

422. *Varcollier* (Madame), née Stamaty.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à son ami Varcollier*, 1855.

423. *Vatinelle* (M. J.).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres, Rome*, 1820.

424. *Vernet* (Mademoiselle Louise), depuis Madame Paul Delaroche.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à Madame Horace Vernet, Rome*, 1835.

425. *Vèze* (M. Pécharman de).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. Rome.* 1815.

426. *Villers* (M. de).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à Rome,* 1811.
(Appartient à M. de Fleury.)

427. *Viollet-le-Duc* (Madame).

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à Monsieur Viollet-le-Duc.*

428. *Walckenaer* (le baron), secrétaire perpétuel de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres, à son ami Monsieur Marcotte,* 1826, et lithographié par M. Léon Noël en 1853. Une autre lithographie d'après ce portrait, mais n'en reproduisant que le buste, a été faite par M. Ch. Bazin en 1854, pour le *Bulletin de la Société de Géographie.*

429. *Walckenaer* (Madame la baronne).

Ce dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son ami Monsieur Marcotte,* 1825, a été lithographié en 1853 par M. Léon Noël.

GRAVURES A L'EAU-FORTE ET LITHOGRAPHIES.

PIÈCE GRAVÉE A L'EAU-FORTE

PAR INGRES.

430. *Pressigny* (Gabriel-Cortois de), évêque de Saint-Malo, plus tard archevêque de Besançon, ambassadeur de France à Rome sous le règne de Louis XVIII.

J. D. Ingres fecit. Roma 1816.

1er *état :* La tête est chargée de demi-teintes, qui n'apparaissent qu'atténuées et accompagnées de légers points dans l'état suivant. Les deux tranches du bonnet entre lesquelles le prélat introduit l'index de la main gauche sont blanches.

2e *état :* Le modelé de la tête est plus délicatement indiqué : les deux tranches du bonnet sont couvertes de traits.

3e *état :* Au bas du portrait, on lit une inscription en quatre vers commençant par ces mots : *Exquise politesse,* etc.

Cette pièce a été gravée par Ingres d'après le dessin appartenant aujourd'hui à M. Camille Marcille, à Oisème, près Chartres (Voyez PORTRAITS DESSINÉS). M. le vicomte Charles de Fontenay, consul de France à Brême, possède une épreuve entièrement retouchée à l'encre de Chine par le maître; enfin il existe une copie du portrait de M. de Pressigny, lithographiée par M. Ulysse Mathey.

PIÈCES LITHOGRAPHIÉES

PAR INGRES.

431. Portrait à mi-corps de *Frédéric-Sylvester North Douglas.*

Signé : *Ingres, Rome* 1815.

432. *Odalisque.*

D'après le tableau peint par Ingres en 1813. Signée : *Ingres* 1825.

Cette pièce fait partie d'un *Album lithographique* publié en 1826 par Delpech.

433. Cul-de-lampe pour l'*Introduction* au *Voyage en Franche-Comté* du baron Taylor.

Représentant les quatre magistrats qui gouvernaient Besançon à l'époque où cette cité était ville libre. Signé : *Ingres* 1825.

SUJETS DE TABLEAUX PROJETÉS.

Les cahiers d'Ingres d'où nous avons extrait les renseignements qui précèdent sur les œuvres successivement exécutées par le maître, contiennent aussi, à côté de ces souvenirs des travaux que sa main a accomplis, d'autres indications relatives seulement à certains projets de sa pensée. Nous avons cru devoir en transcrire quelque chose pour achever de mettre en lumière l'histoire de ce talent et compléter ainsi ou confirmer l'idée qu'on a pu se former de ses inclinations, de ses habitudes, de sa vie morale, en un mot. Sans doute les documents les plus sûrs, les témoignages les plus éloquents ne sont pas là. Ce qu'un peintre avait dessein de faire intéresse infiniment moins sa mémoire que l'ensemble des travaux qu'il a menés à fin, et l'on aurait mauvaise grâce assurément à réclamer pour des œuvres qui n'ont pas même été entreprises, pour des œuvres absentes en réalité, l'attention due à celles que notre regard peut embrasser et notre intelligence étudier face à face. Est-ce une raison toutefois pour négliger absolument ces informations accessoires? Les thèmes de composition enregistrés par Ingres, à mesure qu'ils lui étaient suggérés par ses réflexions ou par ses lectures, nous permettent au moins de pressentir les infatigables ambitions de son esprit, ce besoin continuel chez lui de s'approvisionner et de s'instruire. Ils nous révèlent, en outre, la souplesse de goût singulière, la sagacité avec laquelle il discernait les éléments de l'inspiration pittoresque là où d'autres ne devaient s'aviser de les chercher qu'au bout de bien des

années. Plusieurs notes écrites par lui au commencement de ce siècle prouvent que longtemps avant Scheffer et Eugène Devéria, longtemps avant Delacroix et M. Winterhalter, il avait songé à représenter — sous de tout autres formes sans doute — les ombres tourmentées de *Paul* et de *Françoise de Rimini*, la *Naissance de Henri IV, Charles-Quint au monastère de Saint-Just*, et le *Décaméron*. La *Rencontre de Cimabue et de Giotto*, *Alain Chartier et Marguerite d'Écosse*, *Boccace expliquant en chaire le poëme de Dante, Jean de Fiesole au couvent de Saint-Marc, Charles-Quint ramassant le pinceau de Titien,* vingt autres scènes encore que nos regards sont habitués à rencontrer au Salon depuis l'époque des débuts de l'école romantique jusqu'au temps où nous sommes, avaient été soigneusement décrites ou commentées par Ingres, en vue de tableaux que lui seul alors pouvait avoir l'audace de concevoir et la prétention d'exécuter.

Nous n'avons pas voulu, cela va sans dire, recueillir ici tous ces indices des travaux projetés par Ingres, mentionner tous les sujets de composition qui l'avaient séduit, et dont la liste serait pour le moins aussi longue que la nomenclature des œuvres qu'il a produites. Nous nous sommes contenté de choisir parmi les notices dont il n'a pas eu le loisir de tirer parti, celles qui nous semblaient les plus propres à caractériser ses préférences ou ses aptitudes et à achever de faire connaître une intelligence dont tous les secrets méritent d'être approfondis et les fantaisies mêmes d'être méditées.

---

1. *Épisode du Massacre des Innocents.*

« Une femme, aux derniers abois, poursuivie avec son enfant, vient le cacher dans le manteau, l'abriter dans le giron d'Hérode, sur son tribunal. Hérode éprouve un sentiment momentané de compassion, et instinctivement, malgré lui, il écarte le bras du soldat prêt à frapper l'enfant. Effets divers produits sur les spectateurs par cet acte étrange, dont l'issue tient tout le monde en suspens. »

2. *Tentation de Jésus-Christ.*

Ingres, pendant son séjour à Rome comme directeur de l'Académie de France, se préoccupa beaucoup de ce sujet, qu'il se proposait de traiter sur une grande toile et dont il avait même, dans quelques croquis, déterminé déjà l'ordonnance générale. Restaient les types à choisir. Pour la figure de Satan, Ingres aurait voulu se servir d'un modèle nègre ; or il lui était alors impossible de s'en procurer un à Rome, et afin de sortir, au moins momentanément, d'embarras, il écrivait à M. Gatteaux, le 19 novembre 1836 :

« Il faut, mon cher, que vous me fassiez le plaisir de me seconder dans une chose qui me fait le plus grand besoin. Le calque ci-joint vous indiquera ce que je veux. Il faut donc trouver parmi mes élèves celui qui sait le mieux faire le portrait d'un modèle, et, si vous ne me trouvez mieux, je crois pouvoir vous désigner le jeune Chassériau (1). Je vous prie donc de me l'envoyer chercher

---

(1) Théodore Chassériau, l'un des meilleurs élèves d'Ingres au début et peut-être le mieux doué de tous sous le rapport de l'imagination et de l'ampleur du sentiment. Malheureusement, après des commencements éclatants, après les promesses que semblaient contenir outre ses belles *études* peintes ou dessinées, des œuvres comme le tableau des *Troyennes* et les peintures murales de la *Chapelle de Sainte-Marie Égyptienne,* à Saint-Merry,— Chassériau rêva je ne sais quel impraticable mélange des

et de lui faire part de ma proposition... Surtout qu'il copie le type de l'individu le plus possible. Je vous prie de lui recommander le plus grand secret. Qu'il ferme son atelier aux désœuvrés pendant ce temps. Comme je ne dois rien vous cacher, le sujet que je veux traiter est *le Seigneur chassant le démon du haut de la montagne.* Quant à l'élève, il n'a pas besoin de le savoir : je lui demande une simple figure de nègre dans cette attitude... »

M. Gatteaux s'acquitta de la commission, et, de plus, il joignit à l'envoi de l'étude faite par Chassériau celui d'un dessin de sa propre main. Ingres l'en remercia en ces termes, dans une lettre datée du 19 décembre 1836 : « Je suis content de ce que vous me donnez. Avec la poésie du sujet et l'idée que le peintre se fait de ce qu'il doit représenter, sans sortir de la nature, bien entendu, je puis aller... L'idée que je me fais de ce dieu des ténèbres, c'est un rond de formes, une mollesse d'Apollon flétri, un reste de ce charme qui en faisait auparavant le plus beau des habitants du ciel. »

Ce projet de peindre la *Tentation* n'eut pas, au surplus, d'autre suite. Ingres, à Rome même, l'abandonna pour de nouveaux travaux, et lorsqu'il fut de retour à Paris, il n'eut pas l'occasion ou le loisir de le reprendre.

3. *Après la mort.*

« Dans la nuit du 4 août 1837, à Rome, j'ai rêvé que je voyais un assez grand champ de forme ronde, dont le sol était de cendre et tout couvert d'ossements humains.

---

traditions puisées à l'école d'Ingres et des doctrines de Delacroix. Il mourut à trente-sept ans, en 1856, laissant à ceux qui l'avaient connu de près le souvenir d'un artiste de haute race, d'un peintre né pour devenir un maître, mais n'ayant réussi, faute de clairvoyance et de mesure, qu'à compromettre ses rares facultés dans une entreprise sans issue, et la générosité naturelle de son talent dans les violences de l'esprit de système.

Des squelettes qui parlaient ensemble s'y agitaient ou s'y promenaient gravement. Un groupe s'y distinguait : c'étaient des courtisans squelettes qui rendaient hommage au squelette d'un roi, en s'inclinant, en l'adorant, et en lui présentant une couronne d'or. Mais ce roi refusait leurs hommages en disant qu'ils n'étaient plus de saison, et qu'eux tous maintenant étaient égaux. — Terrible et beau sujet de tableau! »

4. *La Médiocrité.* (Cinq sujets.)

« 1° Le Vrai Mérite, poursuivi comme par les chiens de Scylla, trouve le tombeau sous ses pas. La Médiocrité court, entraînant et foulant aux pieds tout ce qui a quelque haute valeur. Elle a l'art diabolique d'accuser avec succès les autres de ses propres vices, et de mettre ceux-ci à leur charge.

» 2° Le Mauvais Goût embrasse un monstre avec tendresse, et repousse un ange de beauté. Développer cette idée. A côté de la Médiocrité couronnée, la Vengeance et la Justice dorment. La France tourmente et chasse Poussin, qui se jette dans les bras de l'Italie (1).

» 3° La Médiocrité, portée en triomphe par le Mauvais Goût et par l'Ignorance, précédés de l'Audace et de la Vanité, tend ses mains crochues et agrippe les honneurs que lui présentent des courtisans et des amateurs, tous coiffés à la Midas. Elle écrase en passant tous les chefs-d'œuvre, elle opprime tous les mérites. Se traînent après elle la Stupidité et l'Incapacité, sans jambes ni cervelle, le crâne coupé net au-dessus des yeux.

» 4° La Médiocrité ferme les portes du temple de la

---

(1) Peut-être, soit dit en passant, eût-il été plus équitable, à propos de Poussin, de moins généraliser les choses, et de ne pas imputer à la France tout entière des torts qui n'appartinrent en réalité qu'à quelques intrigants de cour.

Gloire. La Postérité toutefois relève le Mérite expirant. Un petit rayon se montre à l'horizon : mais, aux pieds du Mérite, la tombe et le fossoyeur.

» 5° Enfin la lumière s'est faite. La Médiocrité ronge son frein en voyant le Mérite reconnu et salué. Elle est accroupie dans l'ombre, méditant quelque mauvais coup, quelque nouvelle intrigue, et encore couverte de ses faux honneurs, de ses richesses mal acquises; la Jalousie et l'Envie, groupées avec elle, à terre, nourrissent ses passions; à ses pieds sont ses ouvrages maintenant méprisés, tandis qu'arrivent la Justice, un bâton à la main, et la Postérité boiteuse. Elles arrivent, mais trop tard, secourir le Vrai Mérite, qui succombe. Elles le couronnent mort, et son âme s'envole aux cieux. »

5. *Triomphe de l'Antiquité.*

« Tableau sur la noble Antiquité. — Elle est assise, belle, calme, la partie supérieure de la figure dans le ciel de l'Olympe; l'autre, sur un piédestal de granit ou de quelque autre pierre dure comme le diamant. Elle regarde en souriant les efforts impuissants que font Voltaire et les autres pour tâcher d'entamer avec leurs dents, que la rage met en sang, le piédestal de son trône. Les apôtres de la médiocrité et du mauvais goût, les romantiques de tous les temps sont là, à commencer par le Tasse et son clinquant, tous les coryphées de cette mauvaise école si justement flétrie par le vrai restaurateur des lettres, à l'imitation des anciens, par Boileau. Les Zoïles français s'y trouvent, mais Hercule arrive avec sa massue pour les terrasser, et à côté de l'Antiquité plane la Victoire. »

6. *La Calomnie.*

« Grand et terrible sujet; car la calomnie s'exerce sur tout et fait les destins des hommes. Il faudra la montrer marchant avec l'Hypocrisie et l'Audace. »

7. *La Démagogie.*

« Un tableau représentant la figure monstrueuse de la Démagogie. D'une main, elle saisit des victimes, de l'autre, elle flatte bassement ses maîtres; d'un côté, un visage horrible, de l'autre, un visage exprimant l'extrême humilité. Sa figure sera quelque chose comme celle de Scylla avec ses chiens. Plusieurs têtes, variées d'âge et de sexe, lui serviront de piédestal. M'inspirer de la *Calomnie* d'Apelles, et lire tout ce qui pourra augmenter l'énergie de cet effroyable portrait. Il ferait allusion aux malheurs de notre révolution, et en rappellerait, pour les condamner, les excès. »

« La Presse démagogique : elle plane dans l'air, agitant des écrits meurtriers d'une main, et tenant dans l'autre un flambeau de discorde. Au-dessous d'elle, une mêlée de gens qui s'égorgent. Deux hommes, en face l'un de l'autre, se poignardent réciproquement; d'autres se prosternent devant ce qui se mange, et d'autres devant un écu. »

8. *La Musique.*

Le pouvoir de la musique sur les actions des hommes. — La Muse tient sa lyre. Elle enflamme le courage des combattants; elle élève à Dieu, elle inspire l'amour, elle réconcilie des ennemis.

« Apothéose de Gluck, Mozart et Haydn. Apollon leur ouvre ses bras et les reçoit dans le ciel : Beethoven, Weber, Cherubini. »

9. *Vengeance de Nauplius.*

« Nauplius, roi de l'île d'Eubée, attire par de faux signaux, sur ses parages, les vaisseaux des Grecs, pour les faire périr. Il est appuyé, brandissant une torche et jouissant de sa vengeance, sur la tombe de son fils Palamède, que les Grecs avaient lapidé auprès de Troie. Le milieu du tableau est très-sombre; c'est la mer. On y distingue

néanmoins les vaisseaux grecs qui se brisent sur les rochers. Les malheureux qui échappent à la tempête sont percés de flèches par les gens de Nauplius répandus sur la rive. On entrevoit la figure de la Discorde et celle d'Até, la cruelle fille de Jupiter. Le seul Nauplius est éclairé par le feu de sa torche; tout le reste est dans l'obscurité. La foudre éclate sur les vaisseaux. »

A la suite de cette note on lit ces mots écrits par Ingres vers la fin de sa vie : « Programme dicté par moi à ma femme, à Rome, au plus fort d'une fluxion de poitrine, en 1837. »

10. *Louis IX à Saint-Denis.*

« Saint Louis recevant l'oriflamme des mains de l'abbé de Saint-Denis, qui, suivant l'usage, lui remet en même temps l'escarcelle et le bourdon du pèlerin, que l'on appelait alors la consolation et la marque du voyage, coutume si anciennedans la monarchie, que Charlemagne fut enterré avec l'escarcelle d'or qu'il avait l'habitude de porter lorsqu'il allait en Italie. »

11. *Funérailles de saint Louis.*

« Philippe III, dit le Hardi, fils de saint Louis, porte sur ses épaules à Saint-Denis le cercueil du roi son père. »

Ingres écrivait ceci en 1813, par conséquent plusieurs années avant celle où Pierre Guérin devait traiter le même sujet (1), et quelques pages plus loin, il ajoutait : « Il faut faire le plus tôt possible le tableau de ce roi de France qui porte le cercueil de son père à Saint-Denis. En lisant Montfaucon, je me suis convaincu que l'histoire de France ancienne, au temps de saint Louis et autres, est une mine nouvelle et excellente à exploiter. Les costumes sont très-beaux, et, par leur simplicité, se

(1) Le tableau de Guérin, peint en 1822 pour l'église de Saint-Denis, orne encore aujourd'hui la sacristie de cette église.

rapprochent des choses grecques. Ceux même qui paraissent bizarres ne le sont peut-être qu'à cause du peu d'art avec lequel ils nous ont été transmis. Les belles têtes, les beaux corps, les belles attitudes et les beaux gestes étant de tous les temps, un peintre d'histoire qui s'emparerait de ce siècle en pourrait tirer un bien grand parti; un parti aussi bon du côté de l'art que s'il s'agissait de l'histoire antique, et bien plus intéressant pour nos contemporains, à qui, tout beaux qu'ils sont, Achille et Agamemnon doivent tenir moins au cœur que saint Louis, Philippe Auguste ou Louis le Jeune. Il faut avouer aussi que la religion, qui animait ces vieux temps, peut donner aux tableaux un air mystique, un sens grave, profond, véritablement grand. J'en conclus qu'il me faut positivement essayer cette route, et me contenter d'exploiter les Grecs (sans lesquels il n'y a point de vrai salut) pour les approprier à ce nouveau genre. C'est par là, c'est comme cela que je veux devenir un novateur, et imprimer à mes ouvrages un caractère inconnu jusqu'ici. Si Raphaël n'avait peint que des tableaux grecs, ses œuvres ne s'empareraient pas de nous si puissamment, et, j'ose le dire, avec l'idée toute parfaite que nous avons aujourd'hui des Grecs par leurs monuments, il aurait pu nous laisser le droit d'être, en pareil cas, difficiles sur son style. Donc, autant que possible, peignons des sujets français; ils ne manquent pas, ni les héros non plus de toutes les époques, Duguesclin, Jeanne d'Arc, Bayard, Henri IV, etc. »

12. *Mort de Duguesclin.*

« Duguesclin, après avoir fait son testament, demanda l'épée de connétable, la baisa par respect, et la remit au maréchal de Sancerre pour qu'il la rendît au roi. Il dit aux vieux militaires avec lesquels il combattait depuis quarante ans : « Souvenez-vous de ce que je vous ai si souvent répété, qu'en quelque pays que nous fissions la guerre, les gens d'Église, les femmes, les enfants et le pauvre

peuple n'étaient point nos ennemis. » Puis il se recommanda à Dieu, à la sainte vierge Marie et aux saints. »

13. *Bayard arme François Ier chevalier.*

« Lorsque Bayard eut conféré la chevalerie à François Ier : « Tu es bien heureuse, dit-il en s'adressant à son épée, d'avoir aujourd'hui donné la chevalerie à si beau et si puissant roi. Certes, ma bonne épée, vous serez comme relique gardée et sur toute autre honorée. » Et puis, il fit deux saluts, et remit son épée au fourreau. »

14. *Louise de Lorraine se mettant sous la protection de Henri IV.*

« La veuve de Henri III vient implorer Henri IV, à Mantes, dans la grande église. Le roi, assis sur un fauteuil couvert de drap d'or, et élevé sur une estrade de trois degrés. Dais de drap d'or, pareil au fauteuil; sur l'estrade un grand tapis de pied. Voir le *Cérémonial de France.* »

15. *Histoire de Francesca da Rimini et de Paolo.*

« Quatre tableaux sur ces pauvres jeunes gens :

1° Le moment de leurs amours (1).

2° Après qu'ils sont tombés morts l'un sur l'autre, le féroce mari considère leurs cadavres, et les remords paraissent commencer à l'assiéger.

3° Ils sont exposés dans la chapelle du palais. Un moine récollet (2), en étole, tout seul, récite l'Office des morts. La scène est éclairée par un seul grand candélabre en fer noir.

4° Dante rencontre ce couple malheureux au milieu d'un

(1) A la suite de l'indication de ce premier sujet, Ingres a écrit plus tard le mot : « fait ».

(2) Ingres a voulu dire sans doute un moine franciscain, l'institution des récollets étant de beaucoup postérieure au treizième siècle.

tourbillon. Francesca, interrogée par le poëte, lui raconte son amour et ses malheurs. »

Suivent plusieurs pages d'indications manuscrites et de croquis relatifs à des détails de mœurs ou de costume, aux armoiries des Malatesta, etc.; le tout attestant le zèle particulier et les scrupules avec lesquels Ingres avait préparé les éléments de cette série future de compositions.

16. *Entrevue de Laure et de Pétrarque.*

« Pétrarque rencontra Laure pour la première fois, le 6 avril 1327, dans l'église de Sainte-Claire, à Avignon. Elle avait de la beauté, des grâces, beaucoup de pudeur et de modestie. — Un page ou une femme porte son livre de messe. — Pétrarque était d'une figure aimable. Il en tirait vanité, et prenait un soin singulier de sa chevelure. »

17. *Mort de Pétrarque.*

« Il mourut à soixante-dix ans, dans une maison qu'il avait fait bâtir à Arqua, à quatre lieues de Padoue. Ses gens étant entrés dans son cabinet, le trouvèrent couché sur un livre et sans mouvement. On n'en fut pas d'abord étonné, parce qu'on le voyait souvent dans cette attitude; mais on s'aperçut bientôt qu'il était mort. »

18. *Sujets de la vie de Raphaël.*

« Suite de huit sujets :

1° Naissance de Raphaël. Les Grâces descendent du ciel, et environnent l'enfant divin (1).

2° Le jeune Raphaël prend congé de la duchesse d'Urbin, sa protectrice, qui lui remet une lettre de recommandation (2). Il est accompagné de son père, le duc pré-

(1) Il existe de la main d'Ingres un croquis de cette scène conservé au Musée de Montauban. (Voyez COMPOSITIONS DESSINÉES.)

(2) Ingres, par une erreur d'ailleurs sans importance, attribue ici à la duchesse d'Urbin le rôle qui en réalité appartint à sa belle-sœur, Jeanne de Montefeltro.

sent et lisant une lettre que vient de lui remettre un page, ou bien s'armant pour une escarmouche.

3° Raphaël peignant sur un tableau de Pérugin. Celui-ci le considère avec une secrète admiration. — Comparaison de Montaigne bien applicable à Raphaël : « Les abeilles picotent de çà, de là, les fleurs; mais elles en font, après, le miel. Ce n'est plus thym ni marjolaine. Ainsi de l'habile ouvrier : les pièces empruntées d'autrui, il les transformera et confondra pour en faire un ouvrage tout sien. »

4° Le pape Jules II devant la *Dispute du Saint-Sacrement*. Le pape accompagné de Bramante, de Raphaël et du cardinal de Médicis, depuis Léon X, vint voir la *Dispute*. L'ayant vue, il se prosterna en disant : « Je te remercie, ô mon Dieu, de m'avoir donné un aussi grand peintre. »

« Il me faut absolument, avant de quitter Rome (non pour jamais, j'espère), faire les études pour ce tableau. Copier le fond de Saint-Pierre dans le tableau de l'*Incendie du bourg;* des portraits, en notant les couleurs et quelques têtes de l'*Héliodore* et de la *Messe de Bolsène.* » — Plusieurs fragments de cette dernière composition ont été effectivement copiés par Ingres, et sont conservés aujourd'hui dans le Musée de Montauban.

5° Léon X et Raphaël dans les Loges, accompagnés de Bramante et de Bembo.

6° Raphaël allant à la cour; cinquante peintres lui font cortége par amour pour sa personne et pour lui faire honneur. On voit dans le fond Michel-Ange tout seul.

7° Raphaël sur son lit mortuaire. Ses élèves fondent en larmes. Léon X est présent. Effet de nuit; la scène éclairée par de grands candélabres. Voir la scène par la porte. Sur le devant, le pape et ses amis. Cardinaux. Le pape se retourne. Derrière Raphaël, un qui le regarde.

8° Funérailles de Raphaël. Sa *Transfiguration* portée derrière ses restes. Procession. »

Ingres a plus tard ajouté ces mots au crayon : « Le tableau cache son corps. »

19. *Melzi*, fils adoptif de Léonard de Vinci.

« Léonard lui donne des conseils, debout derrière lui, en présence de François Ier assis et contemplant une œuvre du maître. Le roi se retourne avec un certain air de désir et d'enthousiasme. »

20. *Un tableau sur la frivolité.*

« Tableau de la cour de Charles IX, dansant et jouant en face des *cariatides* de Jean Goujon. »

21. *Vie de Nicolas Poussin.*

« A traiter en sujets :

1° Sa vie est en danger aux *Quattro Fontane,* à Rome. Il est assailli par des soldats espagnols et ne doit son salut qu'à son courage et à sa présence d'esprit en se servant d'un bâton comme arme, et de son portefeuille comme bouclier.

2° En présence de la fresque du Dominiquin, *les Fouetteurs,* à Saint-André (1), il persuade aux jeunes peintres qui dessinaient d'après celle du Guide de l'abandonner pour étudier l'œuvre du dernier des grands maîtres italiens.

3° Poussin soigné par la famille de Jacques Dughet. Celui-ci lui donne sa fille en mariage.

4° Guaspre Dughet, frère de sa femme, est devenu son élève et son ami. Poussin l'emmène en France avec lui.

5° Le cardinal de Richelieu reçoit Poussin à bras ouverts.

6° Poussin découvre le roi, qui s'était mêlé parmi les courtisans pour éprouver sa sagacité. Il s'incline respectueusement devant le monarque.

7° Vouet, Fouquières et Lemercier ligués contre Poussin.

---

(1) Ingres a écrit ce nom par distraction. L'église de Rome où se trouvent les deux fresques du Dominiquin et du Guide est non pas Saint-André, mais bien Saint-Grégoire.

8° De retour à Rome, Poussin entouré de ses amis et des peintres des diverses nations, discourt, respecté, écouté et admiré, en se promenant sur la place d'Espagne ou devant la Trinité des Monts. »

22. *Image héroïque de Napoléon.*

« Héros, roi, chef des peuples et triomphant, assis sur un trône avec sa femme à ses côtés, jouant de la lyre. Lui, tient son sceptre d'une main, et de l'autre il soutient sur son genou son fils, l'espoir de sa race. Les noms de ses victoires sont gravés sur le marbre autour de lui, et autour de lui aussi sont groupés tous les produits de la grande et généreuse nature. »

Ce projet de composition, qu'Ingres avait communiqué à son ami Bartolini (1812), fut mis en œuvre par celui-ci. Une note d'Ingres, postérieure à celle que nous venons de transcrire, contient ces mots : « C'est ainsi qu'il a été représenté sur un vase colossal..... sculpté par Bartolini, de Florence, à Carrare. Admirable ouvrage, cassé et détruit, lors de la chute du héros, par les furieux, stupides et ingrats Carrarais, à qui ce grand sculpteur avait apporté l'art de Phidias ! »

23. *Projet pour le tombeau de Napoléon Ier.*

On se rappelle qu'en 1841 un concours fut ouvert à Paris pour le monument à ériger dans l'église des Invalides à la mémoire de Napoléon. Ingres ne songea pas sérieusement à participer à ce concours; mais, séduit par la grandeur du sujet, il voulut se rendre compte des moyens d'expression qu'il conviendrait d'employer, et, jusqu'à un certain point, arrêter les termes d'un programme. De là les notes que l'on va lire; de là aussi quelques croquis à la plume tracés en hâte, à côté ou dans les interlignes de ce texte, pour en résumer et en préciser le sens.

« Le monument placé au milieu, sous le dôme, et s'éle-

vant très-haut dans la coupole, sera formé de trois ordres d'architecture superposés. Des figures de Victoires tenant des palmes d'or s'échelonneront depuis la base jusqu'au sommet du tombeau, qui sera couronné par la figure à demi nue du héros couché : deux autres figures éplorées, l'une auprès de la tête, l'autre aux pieds ; l'aigle déployant ses ailes et planant au-dessus. »

« Le caractère du monument étant principalement architectural, les figures des Victoires seront les seules qu'on devra y faire entrer, en dehors du groupe qui le terminera. Il sera construit en marbre blanc, avec des ornements d'or, et sera accessible par des escaliers. Le sculpteur devra être choisi parmi ceux qui ont le plus étudié et approfondi l'art grec. »

« Grand soubassement : aigles et guirlandes. L'Univers, placé derrière la tête du héros, la ceint d'une couronne d'étoiles. Quatre candélabres colossaux, aux quatre coins. Le héros couché, sans or, tout blanc. »

Ingres a modifié comme il suit ce premier projet, dans une autre note : « La France, voilée et se lamentant, monte derrière les nombreuses Victoires déjà échelonnées. Sur le haut du monument, les premières arrivées déposent aux pieds du héros couché sur son lit leurs palmes d'or. L'aigle s'envole au ciel. — Le monument dans le caractère du Septizone. Exécuter un petit modèle. Bien déterminer les Victoires. »

Ces derniers mots s'appliquent sans doute à certaines intentions toutes morales qu'Ingres n'a pas eu le loisir de définir avec la plume, mais que plus tard il lui est arrivé parfois de développer en parlant du projet qui l'avait un instant préoccupé. Il se proposait en effet de donner à ces diverses Victoires des dehors conformes à leur caractère historique et aux souvenirs qu'éveille le nom de chacune d'elles. « Ainsi, disait-il, la Victoire de Marengo aurait exprimé un reste d'anxiété sous la joie, évidente avant tout, du triomphe ; les Victoires d'Austerlitz et d'Iéna se

seraient révélées par leur majesté radieuse, par la robuste sérénité de leurs apparences, tandis que quelque chose de laborieux dans l'attitude et de sombre dans la physionomie aurait caractérisé les Victoires d'Eylau et de la Moskowa. »

Ingres se trouvait encore en Italie à l'époque où il jetait sur le papier les notes qui précèdent, et que d'ailleurs, nous l'avons dit, il n'écrivait qu'à titre de pensées sans conséquence, de renseignements tout personnels. A peine en avait-il résumé quelque chose dans une lettre adressée à un éminent architecte de ses amis. Le bruit se répandit cependant qu'il travaillait à une esquisse du monument à ériger dans l'église des Invalides, à un véritable « projet », dont un journal même ne craignit pas de décrire l'ordonnance générale et les détails; si bien que, la nouvelle s'étant accréditée même auprès des amis du maître, celui-ci, pour couper court aux méprises, dut écrire de Florence à M. Gatteaux, le 24 avril 1841 : « Quant au Tombeau de Napoléon, je n'ai point fait d'autre projet que huit lignes de quelques idées que j'envoyai, sans autre prétention, à Duban, dans une lettre de sa femme. » Les choses en restèrent là, et Ingres, à partir de ce moment, ne s'occupa plus du Tombeau de Napoléon que pour aider de ses conseils ou pour encourager par ses éloges Simart, chargé, comme on sait, de modeler la statue de l'Empereur et les bas-reliefs destinés à la décoration de la crypte (1).

---

(1) Voyez au sujet de ces travaux et de la part qu'Ingres eut l'occasion d'y prendre, l'intéressant ouvrage de M. Eyriès : *Simart, étude sur sa vie et sur son œuvre*, chap. v.

Corriger la faute d'une Inscription Grecque dans l'Homère.

Je fis cette Composition avec l'intention de la dédier à mes amis et à tous ceux qui ont partagé les sympathies de ma vie entière pour leur vanter des modèles dans la constante admiration de l'antiquité Grecque et Romaine, les divins beaux siècles de l'Italie, de la France notre belle patrie toujours victorieuse et autres états de l'Europe qui ont aussi donné des grands hommes :

J'ai aussi pratiqué et adoré la Musique ! [illegible] (nous ne connaissons pas celle des anciens) mais presque exclusivement celle de l'heureuse Allemagne, de la [illegible] et de nos jours, ceux qui l'ont illustrée, je ne les nomme pas, vous les connaissez !

Malédiction donc ceux qui comme des Vandales and des Goths ont exercé leur mauvais cœur et leur ignorance comme l'homme dont parle Platon qui comme des pourceaux ne regardent jamais qu'en bas ont persécuté les plus beaux génies ce qui constitue un Crime ! [redacted].

Adieu chers amis, [illegible]
à une meilleure vie,

J. Ingres

1868 16 octobre.

APPENDICE.

LETTRES D'INGRES.

(A)

A MONSIEUR MARCOTTE.

Rome, ce 18 juillet 1813.

Des amis qui obligent quand on leur demande, on en trouve; mais ceux qui préviennent sont bien rares, et vous êtes de ce nombre. Croyez bien, cher ami, que ma reconnaissance sera égale à la générosité de votre cœur. Ce secours arrive comme du ciel : ma maladie m'avait enlevé tous mes petits profits, et j'étais à présent très-embarrassé.

Je n'ai point tout à fait perdu mon temps dans ma convalescence. J'ai relu beaucoup, et tout ce qu'il y a de plus beau à lire. Enfin j'ai choisi, décidé et tracé la composition du tableau que j'enverrai ou que je porterai moi-même au Salon. J'y aurai donc : un tableau d'histoire de quinze pieds (1) escorté d'une répétition de mon *Virgile* d'environ six (2), le portrait d'une dame, le

(1) Le tableau d'histoire qu'Ingres projetait de peindre à cette époque n'a pu être exécuté.

(2) Cette répétition, aujourd'hui au Musée de Bruxelles, n'a été achevée toutefois que quelques années plus tard.

petit tableau de *Raphaël et la Fornarina,* le portrait de M. de Norvins et votre tableau (1) ; heureux qu'il n'y ait alors aucune considération politique qui en empêche l'exposition ! Vous voyez, cher Monsieur, qu'Ingres peut faire son entrée dans le monde.

(B)

A MONSIEUR MARCOTTE.

Florence, ce 15 janvier 1822.

« ..... Si vous vouliez encore une *Chapelle,* et une seconde chapelle de Rome qui est le véritable pendant de la première, je vous propose celle des Borghèse dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure, à l'époque des *Quarante heures,* c'est-à-dire éclairée le soir de mille feux. Vous en rappelez-vous un petit dessin qui figurait chez moi et que tous ont toujours loué? Enfin c'est un ouvrage que je sens, dont je suis sûr, et qui me plairait d'autant plus à faire que je pourrais, comme peintre d'histoire, prouver que toutes les branches appartiennent à un artiste de cette sorte; que ce n'est pas un secret pour lui que de faire de *l'effet* par une seule croisée ouverte, enfin par les moyens les plus simples et les plus naturels de l'optique, par du noir et du blanc, et que cet art *tout seul* est, entre nous, bien trop récompensé par des croix d'honneur et des cordons de Saint-Michel. *M'avete capito?*

---

(1) La *Chapelle Sixtine.*

(C)

A MONSIEUR MARCOTTE.

Rome, ce 4 mai 1835.

« .... Mais je ne veux pas vous affliger davantage; j'ai trop besoin moi-même de consolation pour ne pas chercher à consoler les autres. Je reviens à ce malheureux Robert : j'ai fait tout ce que j'ai pu, à Venise, pour l'ôter de cet état de torpeur où je l'ai vu. Je l'ai prié avec instance, je l'ai pressé de revenir à Rome, je n'ai rien compris à sa situation dans ce pays, le plus triste pays! pays où l'on doit se tuer de mélancolie; c'est ce qu'il a fait, mais comme par une fatale maladie de famille, car vous devez savoir qu'un de ses frères s'est tué de la même manière. Nous avons donc la consolation de penser que personne n'est pour rien dans cet affreux malheur. La fortune, l'honneur, la réputation, il avait tout : pouvait-on ne pas le croire l'homme le plus heureux du monde?... »

(C')

Rome, ce 24 novembre 1835.

MON CHER GATTEAUX,

Je ne commencerai jamais mes lettres que par des remercîments pour tout ce que vous êtes et pour tout ce que vous faites pour nous. Quel ami nous avons en vous et comme nous vous sommes reconnaissants! Continuez,

cher ami, vos francs et parfois sévères avis, âpres, comme on dit, à la bouche, mais doux au cœur. Je les prise, croyez-le bien, et vous le savez, comme la marque la plus précieuse et la plus certaine de votre vraie amitié.

« Que diable allait-il faire dans cette galère? » Voilà, il est vrai, un peu ma situation touchant les *Loges*. Tout ce que vous me dites sur ces copies est vrai, très-vrai; mais enfin, si, comme je l'espère, ces copies (et mon intelligence même ne serait pas de trop pour les faire, car, pour bien rendre, il faudrait être l'homme qui a créé, si cela se pouvait), si, dis-je, ces copies viennent bien avec le soin que nous y mettons, nous aurons le droit de les défendre, parce que nous aurons été, mieux que personne, capables de les faire. Alors, en tenant à ce que leur place soit, comme celle des originaux, à vingt pieds de l'œil du spectateur, nous pourrons tout braver, et, par de bonnes raisons, envoyer paître cette tourbe qui n'a ni le goût ni le secret des arts.

Cependant, voilà qu'ici on commence à me tourmenter quant aux moyens d'exécution, si bien que je suis obligé de montrer les dents. Si je n'avais commis la faute de faire venir et de demander trop positivement deux enfants à leur père qui n'a bientôt qu'eux pour soutiens (1), tous ces dégoûts (quitte même à perdre les avances d'échafauds et autres) m'auraient déterminé à rendre par démission cette affaire. Elle ne laisse pas d'ailleurs de me prendre beaucoup de temps, comme administrateur et comme régenteur des ouvrages. Me

(1) MM. Paul et Raymond Balze.

voilà donc, moi qui suis venu à Rome pour chercher un repos d'artiste, me voilà déjà en butte à des chagrins et à des contrariétés! Voilà, mon ami, une de mes plaies, et la plus poignante, quand, dans cette affaire, je n'ai ni honneur ni profit; quand je ne l'ai acceptée que par le seul amour de l'art. Pour la gloire et l'immortalité des chefs-d'œuvre, j'étais et je suis encore d'avis, malgré tout, qu'on doit toujours les copier, oui, tous les jours, et toujours recommencer. Quoi que vous en disiez, vous êtes, au fond, de mon avis. S'il en avait été ainsi de tout temps, nous aurions (mal ou bien, qu'importe?), nous aurions au moins l'idée, et certainement plus que l'idée des ouvrages d'Apelles et de tant d'autres grands maîtres de la Grèce. En voilà bien long, mais telle est ma pensée.

Quant à Sigalon, je l'ai loué, non outre mesure, mais je l'ai loué pour ce qu'il vaut. Je me suis plu à lui rendre justice, par la raison que je n'avais jamais loué en lui ce que je n'ai jamais pu aimer, sa propre peinture : mais ce qui m'a ici profondément surpris, c'est le talent et le courage qu'il a mis à copier Michel-Ange. Quoi qu'il puisse y avoir encore à désirer, il n'en a pas moins fait une œuvre presque impossible à mieux faire, une œuvre vraiment très-belle et très-*meritevole*. Je vous avoue que, comme peintre et comme Français, je lui en sais le plus grand gré, et je ne puis penser que cet ouvrage placé à son effet n'ait le droit de produire une immense sensation : ou bien alors nous serons tout à fait *nel bujo* de la barbarie. De plus, vous saurez que ce n'est pas aux Thermes de Dioclétien qu'il le peint, mais bien dans la chapelle Sixtine, où je le vois souvent, moi, de mes deux

22

yeux, travailler. Il a aux Thermes un très-mauvais hangar pour y déposer ses incroyables grandes toiles, puisqu'il est obligé de faire son ouvrage en trois morceaux. Ainsi, grande est la calomnie, comme toujours au reste...

(D)

Rome, ce 15 juin 1836.

MON CHER GATTEAUX,

..... J'ai été très-incommodé de tournements de tête qui pendant très-longtemps m'ont privé de m'occuper et même de lire. Je suis mieux, mais il m'est revenu mon rhumatisme aux genoux. Je marche difficilement et suis peu leste pour agir : ce qui fait qu'avec l'air du pays et son apathie, je mène absolument la vie de paresseux, ou de laborieux contemplatif seulement, à peu près dégoûté du monde et des choses, nullement touché ni d'argent ni de gloire, mais non privé de l'amour de l'art avec lequel je vis plus intimement que jamais, sans éprouver le moindre désir d'en faire. A propos, ceci nous mène à vous parler d'une vieille rancune, amicale toujours, bien entendu, dont je vais vous entretenir avec autant de franchise que vous en avez mis dans votre lettre du 6 février dernier, touchant ma situation morale. Il y a peu de vrais amis; on est si heureux d'en avoir de votre bon et loyal caractère, j'ai tant de confiance en vous, vous regardant comme le plus sincère de tous ceux que je connais au monde (je n'excepte personne), que, de mon côté, je crois utile et j'ai le devoir de vous instruire

avec la plus grande effusion de sincérité de ce que je suis présentement et de ce que j'ai sur le cœur.

J'ai refusé de peindre la Madeleine; je refuserais encore, mais pas du tout par les motifs que vous mettez en avant. Une fois engagé, j'aurais su arriver malgré tout, car je suis capable tout comme un autre d'exécuter en peu de temps, ainsi que cela est arrivé pour le *Plafond d'Homère,* qui n'est encore que trop fini. Dans le conseil que vous me donniez de refuser, vous ne me laissiez pas le droit de penser qu'en acceptant je trouvais l'occasion unique, cette occasion grâce à laquelle nos grands peintres ont créé tant de belles choses, l'occasion qui a fait Napoléon..... Eh bien ! cher ami (et je ne vous en veux nullement, mais je pense que vous avez manqué en ceci de patriotisme, vous qui en avez tant et qui en donnez tous les jours les plus grandes preuves), vous auriez dû, par ce sentiment même, m'engager le premier à accepter cette noble mission pour l'avantage et la gloire du pays.....

Selon vous, j'ai fait « une faute grave » d'aller à Rome. La faute grave est bien plutôt à ceux qui m'ont laissé partir, l'administration la première. Mais comme les causes existent et sont toujours les mêmes, je referais encore ce que j'ai fait, dussé-je souffrir encore tout ce que j'ai souffert ....

Voilà, mon cher ami, tout ce que je voulais vous dire avec une franchise amicale égale à la vôtre. Vous êtes le seul au monde à qui je puisse à ce point ouvrir le fond de mon cœur et en confier les plus intimes pensées. Aussi je dois croire que cette lettre ne sera lue que par vous..... Ma bonne femme et moi nous vous embrassons

de tout notre cœur. Mille vœux et hommages à votre bonne et digne mère. Soyez heureux.

Votre ami dévoué,

INGRES.

(E)

Rome, 8 octobre 1836.

MON CHER MONSIEUR DUBAN,

Par prédilection pour toutes nos belles copies des grands maîtres, je me suis avisé, moi aussi, de rêver un projet pour les rassembler, et voici au reste ce qui m'en a fait naître l'idée. Avant de quitter Paris, M. Thiers m'ayant demandé un rapport particulier aux copies des *Loges* de Raphaël que je fais exécuter présentement, je crus devoir penser aussi à leur destination, à Paris, et je lui indiquai votre église des Petits-Augustins (1) comme le lieu le plus convenable sous tous les rapports, non-seulement pour y placer, au fond du sanctuaire, le *Jugement dernier* de Michel-Ange, mais encore pour y placer les *Loges* de Raphaël, en frise au-dessus des tableaux copiés d'après les sept *Actes des Apôtres* du même maître.

---

(1) On sait que les bâtiments de l'École des beaux-arts occupent le terrain sur lequel s'élevait autrefois le couvent des Petits-Augustins, déclaré en 1790 propriété nationale et devenu, à partir de 1795, le *Musée des Monuments français*. Celui-ci ayant été supprimé à son tour, une ordonnance royale, en date du 24 avril 1816, prescrivit l'établissement d'une École royale des beaux-arts sur l'emplacement de l'ancien couvent et des jardins qui en dépendaient.

Depuis, et comme on dit que l'appétit vient en mangeant, il me vint dans la pensée de donner encore plus de développement à cette idée en couronnant cette décoration des bas-côtés par les *Sibylles* de Michel-Ange, enfin de consacrer ce lieu, comme chapelle du Palais des beaux-arts, par la copie exacte de la tribune des chanteurs de la chapelle Sixtine, et de réunir là, par ce moyen, l'art divin de la musique à ses divines sœurs dont votre beau palais est le temple. Cependant je n'aurais jamais osé vous montrer ce petit travail, qui n'est point de ma compétence, si M. Thiers, qui l'a vu, n'avait insisté pour que je le lui remisse, voulant absolument vous le faire voir et en causer avec vous.

Je jouis, mon cher monsieur Duban, de tous vos succès, de votre belle position que votre seul talent vous a méritée; je m'en réjouis avec le plus grand cœur.

(F)

Rome, 1837.

Mon bien bon ami, mon cher monsieur Thomas,

Je devrais couvrir cette page d'excuses, mais je vois par tant de preuves de bonne amitié de votre part que vous connaissez toute celle que mon cœur vous porte, et cela me rassure. Ah! cher ami, que de choses vous nous avez ravies par votre départ! Plus rien, ou peu de chose depuis vous. Je vis, nous vivons des souvenirs du bon Thomas, dont la personne m'est aussi chère que

le beau talent. Le refrain ordinaire en toute occasion et que nous aimons à recommencer avec l'excellent Flandrin et son frère, est Thomas et toujours Thomas. Nous n'entendons plus résonner sous vos admirables doigts les divins Mozart, Beethoven et tant d'autres, et vos propres œuvres. Cependant nous sommes, depuis quelques jours, arrivés à quelque chose : c'est à vaincre la timidité de madame Baltard, qui nous a révélé un charmant talent en disant vos délicieuses valses que l'on n'entend jamais assez, et que l'on aime, que l'on admire toujours davantage.....

Nous avons su ici vos succès (1), non par vous qui êtes bien trop modeste, mais par d'autres. Vous avez du génie, mon brave : ainsi donc, un peu plus de confiance en vos propres forces, et produisez! Je suis sûr de vous. Allons, mon cher, voilà un bien petit poëme; rendez-le grand par l'excellence de votre musique. Faites-en un *Cosi fan tutte* qui fasse courir tout Paris et vous mette bien à votre place. Après cela, arrivons à *Don Juan*. Voilà ce qu'il faut se dire comme émulation.

Je vous désire, mon cher ami, ce beau succès pour lequel vous êtes fait. Quant à moi, je revis après une maladie dangereuse que je viens d'essuyer et une longue convalescence, et certes je ne puis vous dire combien les douceurs de l'amitié de mes chers Flandrin m'ont été précieuses, après les soins de ma femme, ma bien bonne femme, qui vous aime autant que moi. Ces pauvres amis ont été désolés de la fièvre; mais leur talent va

(1) La première œuvre dramatique de M. Ambroise Thomas, *la Double Échelle*, avait été représentée sur la scène de l'Opéra-comique, en septembre 1837.

toujours croissant. Nous nous réunissons pour vous embrasser et pour appeler de tous nos vœux l'avenir, par l'espoir de nous voir un jour tous rassemblés à Paris, au foyer amical de vos amis Ingres, là où, j'espère, nous passerons de beaux et bons moments. En attendant, soyez heureux, cher ami, et croyez-moi votre ami le plus sincère et le plus attaché.

(G)

Rome, ce 5 septembre 1837.

MON CHER GATTEAUX,

Vous avez dû recevoir une longue lettre de moi; mais ne croyez pas que ce soit par exigence que je vous le rappelle, avec tout le plaisir que me fera votre réponse. C'est que je suis tout fier, comme paresseux, de vous écrire encore celle-ci; c'est qu'enfin, dans ces moments si tristes pour nous à Rome, je ne veux pas vous laisser ignorer tout ce qui est de notre situation. Tous, nous nous portons bien; voilà l'essentiel. Voici, après cela, l'état de la maladie au jour même où je vous écris. Les cas sont de quatre cents à six cents par jour, et les morts à deux cents environ. La maladie paraît décroître, puisque, il y a huit jours, les morts étaient au nombre de trois cents et plus. La *plebe* est plus maltraitée. Aucun secours n'est organisé, une grande partie des médecins se refuse au service, et, par le malheureux système de la contagion, tous les Romains se fuient les uns les autres, ou se fumigent, à se donner par cela

seul la maladie. Jusqu'ici le peuple du *Borgo* et du *Trastevere* meurt et ne dit rien. Quelques Français et les Jésuites se sacrifient par un effet de leur vive charité, sans succomber cependant, en soignant jusque dans les rues des malades dénués de tout. Tous les cholériques morts sont portés sans exception, bien encaissés (seul bienfait du gouvernement), au cimetière de Saint-Laurent-hors-les-murs; et voilà! Nous, nous faisons groupe à la villa Médicis; nous nous tenons, comme des oiseaux effrayés, mais sans l'abri d'un grand arbre, jusqu'à ce que l'orage soit passé, vivant sobrement et le plus tranquillement possible. Moi, non pour chasser l'inquiétude, car je suis calme dans ce danger, mais pour chercher une forte distraction, je travaille toujours et j'y pense moins. Ma bonne femme est comme moi, mais trop attentive à me cacher ce qui se passe. J'étais mal instruit sur la vérité lorsque j'ai écrit à notre ami Dumont, à qui j'ai fait le portrait le plus anodin de notre situation. Instruisez-le mieux, si vous en avez l'occasion. Les pensionnaires, presque tous, ont voulu fuir, et, dans ce cas, pour ne pas me compromettre dans ce danger, je leur avais permis d'aller à Ancône, à Florence ou à Bologne, vivre en corps; mais nous sommes bloqués à Rome. Personne ne peut en sortir, pas même un cardinal, qui serait d'ailleurs reçu dans les pays environnants à coups de fusil, ce qui est arrivé. Adonc, mon ami, que Dieu nous conserve, n'est-ce pas? C'est ce que nous espérons; mais tout cela n'est pas très-gai..... Les journaux, qui feraient bien mieux de ne plus s'occuper de moi, ont annoncé faussement que j'avais demandé mon retour. Bien au contraire, je désire et je veux rester.

(H)

Rome, ce 11 juillet 1839.

MON CHER GATTEAUX,

Je vous écris, accablé du plus profond chagrin. Mon pauvre ami, notre pauvre Lefrançois, je ne puis vous l'apprendre que les larmes aux yeux, n'est plus! Il s'est noyé dans la mer, à Venise, où son mauvais destin l'avait retenu. Il avait depuis quelque temps l'habitude d'aller se baigner le matin. Ce jour fatal, arrivé sur la rive et accompagné de deux de ses amis, il les devance, se jette à l'eau et disparaît au même instant. Ses amis, ne le voyant pas nager, se jettent à l'eau sans le trouver, et, une demi-heure après, le flot l'a rejeté mort. Non, mon cher, il m'est impossible de vous dire combien, depuis hier, nous sommes malheureux, moi, ma femme et tous ses amis. Il était si digne d'en avoir! Il nous aimait véritablement, il avait pour son maître et ami autant de tendresse que de respect, un attachement à toute épreuve. Je suis désolé; je suis furieux contre le sort, qui s'acharne presque toujours à détruire ce qui est bon, tandis qu'il épargne tant de monstres nuisibles ou inutiles au genre humain. Lui, un homme si honorable, d'un esprit orné d'une si belle instruction, bon, généreux, heureux de sa fortune, se trouvant heureux (chose rare), et sachant l'être, ayant un talent fort distingué vraiment dans la carrière qu'il s'était choisie! Enfin, vous le connaissiez, vous l'aimiez comme nous l'aimons et le regrettons. Ses amis seront bien malheu-

reux, et nous pensons à eux aussi; mais moi, je fais dans ce bon et excellent jeune homme une grande perte pour le présent et pour l'avenir.

(I)

A MONSIEUR MARCOTTE.

Paris, novembre 1842.

EXCELLENT AMI,

Vous avez tout dit; ma juste douleur ne peut rien ajouter au tableau déchirant que vous faites de notre situation, des douleurs profondes de cette vertueuse et admirable famille royale, et de ma propre douleur, à moi, qui avais éprouvé, mieux que tout autre peut-être, ce que valait ce cœur bon, tendre et généreux. Aussi, je suis anéanti et découragé; je ne fais que le pleurer, et je le pleurerai longtemps. Une seule chose me console, c'est d'avoir été assez heureux pour retracer ses traits; mais combien j'aurais voulu faire mieux encore! Du reste, la douleur est générale, unanime..... Tout est à recommencer; l'édifice de ce grand roi vient de s'écrouler avec la vie de ce prince si aimable et adoré.

En ce moment, dans une demi-heure, le Roi va aux Chambres, et mon émotion est toujours grande en pareille occasion. Que Dieu le protége toujours!

(J)

A MONSIEUR REISET.

Dampierre, 22 août 1845.

MON CHER MONSIEUR,

Le vieux proverbe : « L'homme propose et Dieu dispose » n'a que trop raison dans ce moment-ci. Si j'ai tant tardé à répondre à votre bien aimable lettre, c'est que j'ai voulu d'une part mesurer mon travail et voir si le traître me donnerait le temps d'aller à votre paradis d'Enghien, et puis mes yeux sont si fatigués qu'ils me laissent à peine la possibilité de vous écrire. Hélas! oui, cher monsieur, il m'est impossible de réaliser cette année ce trop aimable projet d'aller, non-seulement vous voir, mais encore effectuer un plaisir, une promesse qui n'est à la vérité que différée, mais que j'ai tant à cœur de réaliser. La bien bonne lettre de madame Reiset vient encore de rouvrir nos plus vifs regrets. Il faut y ajouter encore ceux que me donne notre excellent et digne ami, M. le curé de Saint-Eustache (1), qui a l'extrême bonté de penser à moi d'une manière si flatteuse et si honorable que je ne puis assez le remercier, lui exprimer assez mes vifs regrets. Je vous prie, monsieur, de lui présenter, avec l'espérance de retrouver un jour une si heureuse occasion, mes sentiments de respect et d'admiration.

Ma bonne femme partage tous ces regrets; vous le

(1) M. l'abbé Deguerry, aujourd'hui curé de la Madeleine.

pensez bien, et tellement qu'elle ne peut croire à ce que je vous écris, qu'elle espère encore, tant ses regrets sont grands de ne pouvoir, comme moi, aller jouir de la si douce et aimable affection de madame surtout, de sa *Bibiche,* et de tout, à commencer par vous, cher monsieur, qui rendez votre foyer si hospitalier, si aimable! On y est si heureux, si heureux, que je ne puis assez vous l'exprimer. Enfin, si cependant dans les premiers jours d'octobre vous nous vouliez, il serait possible qu'alors presque libre (car libre, je ne le serai jamais, grâce à ma position), nous pussions aller vous voir et prendre un peu de bien bon temps. Quoique très-bien de mes rhumatismes, je pense que quelques bains encore m'auraient fait quelque bien; mais c'est, j'espère, partie remise, surtout si le joli pèlerinage a encore lieu.

Que vous dirai-je, Monsieur, de mes travaux? Qu'ils avancent lentement, et que j'aurais un si grand plaisir à vous voir ici à votre tour! Ce sera plus tard, j'espère.

Je vous prie de bien dire à mademoiselle Bibiche que nous l'embrassons tous les deux bien tendrement et de tout notre cœur, parce qu'elle est bien bonne de son souvenir pour nous et bien gentille.

Ma bonne femme, bien reconnaissante aux sentiments qu'exprime si bien madame Reiset pour elle, la remercie et l'embrasse bien affectueusement. Pour supporter son exil d'Enghien, elle pêche à la ligne et fait un tapis, superbe selon moi.

Au revoir, Monsieur et bien bon ami; j'entends le tyran farouche de mes nuits et de mes jours qui me crie : « A moi! il est huit heures! » et ne me donne que

le temps de vous exprimer de nouveau tous mes regrets et l'expression de mon sincère attachement.

(J')

A MONSIEUR MARCOTTE.

Dampierre, 8 août 1847.

A Paris l'on compterait presque les jours où l'on se voit, et ce n'est pas ainsi que l'on devrait vivre avec ses amis; mais c'est cette peinture qui, pour assez peu ou, si vous voulez, pour trop de jouissances, m'enlève tant de temps que je devrais consacrer aux amitiés, en vivant enfin humainement, comme il faudrait. Cette *tyranne* cruelle m'empêche même de dormir, tant elle veut régner seule, sans partage, et il faut voir comme elle s'en donne à Dampierre! Elle ne me permet pas d'abord la plus petite promenade, même autour du château, ou c'est bien rare. Aussitôt levé, à l'ouvrage! Prépare tes matériaux, et pars jusqu'à midi. Alors, on veut bien que je jette un petit coup d'œil sur le journal; puis, à partir de près de deux heures, elle me chasse à la galerie jusqu'au soir à huit heures, sans démarrer. J'arrive pour dîner, harassé de fatigue... Et cependant je l'aime, cette vilaine, et de passion encore; car, au bout du compte, elle m'aime aussi, et, si je ne le lui rendais bien, elle me menacerait de faiblesse, de caducité dans mes ouvrages, d'abandon, et même de mort. Et voilà comment, après bien des efforts et avec le même courage, on ne s'aperçoit pas trop de ses soixante-sept ans bien sonnés... Enfin, je suis entrain; tout va

bien, assez bien et assez vite, et si j'emploie les deux mois et demi qui me restent comme j'ai fait jusqu'ici, je pourrai espérer avoir fini cet *Age d'or* l'année prochaine. Dieu m'entende !

(K)

A MESSIEURS BALZE.

Paris, ce 12 octobre 1847.

Mes chers amis, encore sous l'impression de vos belles copies, je ne puis me tenir de vous exprimer de nouveau quel est mon entier contentement, quelle est mon admiration pour votre religieux courage. Je félicite bien mon pays de posséder enfin l'émanation la plus parfaite, la plus complète, de cet apogée de l'art du Vatican. Que les hommes d'aujourd'hui vous en sachent bon gré, et malheur à l'ignorant audacieux qui osera blasphémer! Oui, que malheur lui arrive! car non-seulement il sera un âne, mais aussi un méchant. Pour moi, comme Français, comme artiste, le cœur me bondit de plaisir!...

Au revoir, mes bons et chers enfants. Je vous aimais bien, mais depuis hier je vous aime encore davantage.

(L)

6 septembre 1849.

MON BRAVE LEHMANN,

Je vous donne tard des nouvelles de ma triste vie depuis ce jour, d'horrible mémoire, où je l'ai perdue, et

sans retour perdue(1). Hélas! tout seul, sans plus elle! Mais cela est affreux, et je ne vois pas encore d'issue pour sortir de mon désespoir de tous les moments. Il est vrai que vous, comme tous mes amis, êtes des anges de consolation, si la consolation en pareil cas est possible. Vous aurez fait comme eux, cher ami. Je vous connais ce cœur tendre pour votre maître, pour votre ami. Je vous remercie de l'élan de votre pitié, et pour elle, — digne femme, admirable femme, dont tout le monde a salué et honoré les vertus! — et pour moi. Vous devez la bien regretter, car elle vous aimait. Je suis donc tout seul, rentré chez moi, à la merci de l'avenir, triste pour moi, bien triste! Ce malheur à mon âge! Obligé de me refaire un foyer, et sans elle!

Je vous reverrai avec plaisir, cher ami, vous réunir à mes autres enfants. Eh! qui peut se flatter d'en avoir d'aussi dignes et d'aussi distingués que vous dans ce monde? Vous vous grouperez donc autour de votre vieil ami, et, avec le temps, on me le dit, elle veut « me voir plus calme ». Ce sont ses derniers mots qui retentissent au fond de mon cœur déchiré : alors je baisse la tête, et je pleure de douces et amères larmes.

Embrassez en attendant votre bien malheureux ami, qui est aussi bien reconnaissant, et bien sensible aux sentiments de votre bon cœur pour lui.

Tout à vous avec mon inaltérable estime et amitié.

---

(1) Madame Ingres avait succombé le 27 juillet 1849, à l'âge de soixante-six ans.

(L')

A MONSIEUR REISET.

MON CHER ET BIEN CHER AMI,

Aujourd'hui est un jour que je dois consacrer à la pleurer plus encore, un jour que je veux consacrer au plus tendre recueillement qui me rapproche encore plus d'elle, s'il est possible. Je vous prie donc de m'excuser si je m'interdis le plaisir de me trouver encore une fois de plus parmi vous. Vous me comprendrez...

Je vous prie de vouloir bien m'excuser auprès de l'excellente Madame Reiset et de votre charmante enfant. Et vous, mon cher et bien bon ami, que je ne puis essayer de remercier de toutes ses cordialités et procédés pour moi, n'ayant pas trop de ma vie entière pour vous exprimer par toute sorte de dévouement combien je vous suis attaché de cœur inaltérablement, vous voulez bien que je vous embrasse bien tendrement.

(M)

A MONSIEUR MARCOTTE.

Paris, 28 juillet 1850.

Où je suis? ce que je fais? Eh, mon Dieu! je suis arrivé le 18 de mon très-ennuyeux voyage à l'île de Jersey; car, vous le voyez, je ne suis pas allé à Londres, ce que j'aurais peut-être mieux fait de faire, et j'aurais épargné à votre excellente Madame les soins qu'elle s'est donnés

pour me rencontrer à Boulogne. Enfin, quoiqu'on dise toujours que Jersey est le plus charmant séjour, je m'y suis trouvé à la vérité tout seul, et vous aviez bien raison de redouter pour moi un si triste moyen de voyage. A la vérité encore, c'est ma faute : car une famille m'attendait depuis quatre jours, ma chambre arrangée avec confortable, là où je ne suis allé me présenter que la veille du jour où j'ai quitté ma vilaine auberge. On m'a promené toute la journée, et, effectivement, j'ai vu un très-joli pays; mais il me faut autre chose, à moi, qu'une ville anglaise, qui n'est composée que de boutiques et d'Anglais. De là, je suis donc reparti pour Granville, où je n'ai pas été fâché de retrouver la France, quitte de la mer par une traversée qui m'avait bien secoué en allant. J'ai gagné l'intérieur, à Avranches, où je me suis reposé trois jours chez un excellent ami, M. Martin. Là je croyais trouver une belle cathédrale, mais je n'en ai trouvé que le terrain.

De là, à Caen, où (après avoir été d'abord à Bayeux) j'ai admiré les belles églises, et surtout leur extérieur, car il n'y a rien au dedans; j'ai vu le Musée, qui n'est pas mal; je me suis ennuyé à battre le pavé, allant devant moi, mes poches pleines de cerises et les mangeant dans les rues, mais sans être sensible à rien, et, à vrai dire, il n'y a rien à voir que des gens qui végètent et qui vivent comme des choux sans les beaux-arts. J'avais heureusement apporté un livre-trésor, les *Auteurs grecs* dans un seul volume. Alors, ayant terminé mes cerises, je rentrai tristement dans ma chambre à l'hôtel, où j'allai lire Pindare avec un certain plaisir.

Avec tout cela, je me suis raidi et j'ai dit : Tu l'as

voulu, eh bien! tu iras jusqu'au bout. Tu sauras ce que c'est que la province; tu apprendras plus que jamais qu'on ne voyage pas tout seul impunément, et que, malgré la terrible vie de Paris, il n'y a que lui d'habitable ou l'Italie. M'y voilà donc, et j'y ai retrouvé ma triste vie cependant. J'ai subi hier, mon digne ami, une fatale et bien triste journée, le bout de l'an de ma pauvre bien aimée et à jamais bien regrettable femme. Tous mes amis ont été la pleurer comme moi à l'église, où, par les tendres soins de mon cher Gatteaux, je n'ai rien omis pour une mémoire digne d'Elle, s'il était possible; mais, hélas! rien ne m'a été rendu, et mes regrets seront éternels.

(N)

A MONSIEUR MARCOTTE.

Meung, 20 août 1858.

..... A propos de la musique, je rappelle à notre aimable Marie et je la prie de vous dire, pour notre sympathique plaisir, certaine sonate du divin Mozart, n° 3, en *fa*, qui, très-bien dite par Delphine, fait le bonheur de ma petite existence à Meung. Nous ne pouvons nous en lasser. Puisse-t-elle vous rendre aussi heureux que nous deux! A qui n'a pas le don du ciel de comprendre et d'aimer la musique, qui, vous le savez, « n'incommodait pas » Charles X, il manque un sens.

Notre habitation est charmante, honnête, confortable : beaux fruits du jardin, la paix, excepté que le

bruit de Paris, nous l'avons changé pour le bruit des enfants, mais il en faut toujours un peu; autrement, cela serait trop monotone... Pour remplir tous les vides, je travaille quatre, cinq et quelquefois six heures par jour.....

(O)

A MONSIEUR MARCOTTE.

Meung, 16 juillet 1862.

Sous le charme des belles *sonates* d'Haydn qui font et feront, comme tous les beaux arts, le bonheur de tous les instants de ma pauvre vie jusqu'à la fin, je pensais à vous et à votre bonne lettre, et me voilà à vous écrire pour vous dire avec quel plaisir nous avons appris (car, à nos âges, il ne faut pas être trop exigeant) qu'au total vous allez tous bien. Je vous en dis autant de moi, sauf... mais il faut bien vivre avec les petits ennemis. Serons-nous assez heureux pour aller ainsi jusqu'à la centaine? Et pourquoi pas? En attendant, ne faisons rien contre nous et remercions Dieu!

(P)

8 février 1865.

CHER AMI,

Depuis notre entrevue, j'ai beaucoup réfléchi à votre demande; mais lorsqu'on a conçu une œuvre, il lui faut un caractère soutenu. Celui de cette composition est

tout homérique. Je vous dirai donc que, malgré la haute renommée de l'homme et son incontestable talent, je ne puis me résoudre à mettre au nombre de mes *homériques* l'auteur de *Faust*, de *Werther* et de *Mignon :* ouvrages trop répandus, selon mon goût. Je ne puis mettre tous les hommes illustres, et c'est avec regret que je me vois forcé d'évincer mon cher Mozart (1), le Tasse, le Camoëns, Pope, Shakspeare et tant d'autres.

Sans rancune, et croyez à mon amitié bien dévouée.

A Monsieur Lehmann, membre de l'Institut.

(Q)

L'*Apothéose d'Homère* n'obtint, à l'origine, qu'un assez médiocre succès. Plus tard, tandis que j'étais à Rome comme directeur, on voulut bien regarder le tableau, l'analyser, le louer même. Je ne sais si je m'abuse, mais il me semble qu'il a fini par arriver à la célébrité.

On paraissait satisfait, moi seul je ne l'étais pas. Frappé de la grandeur du sujet, de l'élément littéraire et moral qu'il renferme, je devins sévère pour cette œuvre. Je crus devoir la remettre sur le métier, la corriger, l'amplifier, la compléter. C'est ce travail, entre-

---

(1) On a vu qu'Ingres n'avait pu jusqu'au bout se résigner à cette exclusion, et qu'au moment de terminer son dessin, il s'était décidé à y représenter Mozart à côté de Gluck. Quant à Pope, c'est par inadvertance sans doute qu'Ingres le mentionnait ici, la figure du poëte anglais ayant été par lui indiquée dès l'origine à la place même qu'elle occupe dans la composition définitive.

pris avec ardeur et continué avec persévérance, que je présente aujourd'hui au jugement des vrais connaisseurs. Je leur offre un dessin dans lequel l'idée fondamentale du plafond du Louvre est en quelque sorte agrandie et développée.

Cette première composition (je parle du plafond) n'est qu'une première pensée vivement exprimée, mais à demi rendue; la seconde est le fruit d'études plus longues et de réflexions plus profondes. Elle est mienne davantage, en ce sens qu'elle traduit avec plus de netteté et de force mes sentiments particuliers. Les hommes de génie sont frères, il est vrai, mais ils ne se ressemblent pas; je n'ai voulu mettre ici, autant qu'il m'a été possible, que les vrais descendants d'Homère. Voilà pourquoi quelques figures du tableau ne sont pas reproduites dans le dessin, tandis que beaucoup d'autres y sont ajoutées.

J'ai donc tenu en général à ne faire entrer dans ce dessin que des *homérides*. J'appelle ainsi ceux qui font partie de ce groupe de génies souverains ayant pour père et pour chef le chantre d'Achille et d'Ulysse : immortelle phalange, à laquelle j'ai cru pouvoir joindre de fervents admirateurs d'Homère et d'illustres protecteurs des hommes qui l'ont imité ou suivi. Si par hasard, à raison de mes choix, j'étais taxé de partialité ou de hardiesse, je le regretterais sans m'en affliger beaucoup. Toujours j'ai eu le courage de mes opinions, en tout temps j'ai été sincère : tel je suis, et tel je resterai jusqu'à ma dernière heure.

Maintenant je désire non-seulement définir ce que j'entends par ces mots : *Apothéose d'Homère*, mais encore faire connaître le lieu où se passe l'action, et ex-

pliquer ce décor d'une nature exceptionnelle et un peu arbitraire.

J'ai représenté Homère déifié recevant sur le seuil de son temple l'hommage que lui rendent les grands hommes de tous les pays et de tous les siècles, enfants et adorateurs de son incomparable génie.

Le temple d'Homère s'élève au milieu d'une enceinte sacrée (*temenos*) ; le mur qui clôt cette enceinte ou pœcile est couvert de peintures dont les poëmes d'Homère ont fourni le sujet au célèbre statuaire Flaxman, à qui, pour lui faire honneur, je les ai empruntées. Ce mur ne dépasse point la façade du temple ; quatre pilastres engagés dans son épaisseur le terminent à droite et à gauche. Les premiers vers de l'*Iliade* sont gravés entre les deux pilastres de gauche ; le commencement de l'*Odyssée* se lit entre les deux pilastres de droite.

Devant le temple une plate-forme élevée se déploie. Sur cette plate-forme, disposée comme le *proscenium* d'un théâtre antique, on voit réunis autour du trône d'Homère tous ceux qui, dans l'antiquité, ont été plus ou moins les héritiers de son génie. Les modernes occupent l'orchestre, qui communique à la scène par des gradins qu'on ne peut pas voir. Quelques modernes privilégiés sont introduits sur le *proscenium*, tels que Dante conduit par Virgile, Raphaël par Apelles, et, de l'autre côté, Michel-Ange. Sur le premier plan, un autel qui rappelle le *thymèlè* de Bacchus dans les théâtres grecs, s'élève au milieu de l'orchestre.

Des inscriptions en l'honneur d'Homère couvrent la base de son trône, le mur du *proscenium* et l'autel.

Je ne pousserai pas plus loin cette description. Le

dessin dira lui-même au spectateur ce qu'il a mission de lui apprendre ou de lui rappeler. Voici seulement, quant aux personnages représentés, quelques explications succinctes.

Homère, assis sur un siége d'ivoire, tient d'une main la haste ou long sceptre, et de l'autre le rouleau de ses œuvres. Adossés aux colonnes du temple, et comme faisant cortége à Homère, sont, d'un côté Orphée et Linus, de l'autre Musée. A côté du poëte et au-dessus de lui, la Victoire ou l'Univers aux ailes déployées plane et pose sur sa tête une couronne d'or. A ses pieds, assises sur le degré servant de base au trône, deux divines femmes, ses filles, l'Iliade et l'Odyssée. La première a une expression mal apaisée de colère et respire la fierté; son glaive est renversé auprès d'elle, son vêtement est un peu en désordre; elle tient un de ses genoux serré dans les deux mains. L'Odyssée, tout enveloppée de son manteau, dans l'attitude d'une calme méditation, avec une rame brisée à ses côtés, se rappelle, se recueille et observe.

Pour faciliter la nomenclature de tous les personnages qui composent la scène, nous commencerons par ceux qui sont à la gauche du spectateur à partir de Jules César et d'Auguste, en descendant jusqu'à Pétrarque, Dante et Virgile, et en suivant jusqu'à Homère.

De ce côté donc, la grandeur romaine est personnifiée par César, Auguste, Cicéron, Mécène, son cher Horace, Plutarque, célèbre historien et orateur, qui, venu de Grèce, vivait sous Trajan. Au-dessous sont Pétrarque et Dante, qui représentent le moyen âge et la transition du génie antique au génie moderne. Virgile

s'avance la main sur le cœur comme sur la source de son génie, soulevant avec lui, dans le cercle supérieur, Dante, qui tient le volume de sa *Divine Comédie*. Vient ensuite Apelles, tenant d'une main sa palette et ses pinceaux ; le brillant Apelles, prince de la peinture antique, conduit de l'autre main vers le trône le prince de la peinture moderne, Raphaël, non moins aimable, non moins beau, non moins grand, qui n'approche pourtant et n'accompagne un pareil guide qu'avec modestie. A côté sont Pisistrate et Lycurgue, occupés à recueillir les œuvres éparses d'Homère. Tout près d'Apelles est Sapho, surnommée la dixième Muse ; elle tient sa lyre et avoisine Alcibiade, celui qui donna un soufflet à un maître d'école parce qu'il n'avait pas chez lui les œuvres d'Homère. On voit dans le fond la tête du poëte Alcée fixant son regard sur Sapho dont il fut amoureux. Ensuite, sur le premier plan, le plus tragique des poëtes, Euripide, armé d'un glaive ; Sophocle, tenant entre ses mains un grand masque tragique ; Eschyle, faisant hommage au divin poëte de ses œuvres, qu'il appelait « les reliefs des repas d'Homère ». Sur le second plan : Ménandre, poëte comique par excellence ; il observe et médite ; Démosthène, qui admire avec un geste d'orateur ; Archiloque, grand poëte, mais méchant homme. Auprès d'Eschyle est Stésichore, qui, le premier, maria la musique et la danse à la déclamation des chœurs sur le théâtre. Au-dessus, touchant le trône, apparaît l'historien Hérodote, vêtu en prêtre d'Homère, dont il a écrit la vie, et en l'honneur de qui il verse de l'encens dans un trépied d'or.

En continuant de l'autre côté, auprès d'Homère et à

sa gauche, on voit la figure du poëte Pindare élevant sa grande lyre d'ivoire et d'or vers le père de la poésie. Derrière Pindare se trouve Hésiode, dont l'existence ne se rattache pas à une époque certaine : par cette raison j'ai caché en partie sa figure. Plus bas est Ésope, tenant le rouleau de ses *Fables*. A côté de Pindare, le divin Platon laisse échapper de ses mains ses écrits poétiques et reçoit de Socrate le conseil de se donner tout entier à la philosophie. Plus loin on aperçoit l'architecte du Parthénon, le grand Ictinus, tenant une longue règle. Sur le premier plan, se dessine ce trio illustre d'amis : Périclès, coiffé d'un casque et portant une pique; Phidias, qui d'un bras vigoureux présente son ciseau, et de l'autre indique, l'index posé sur son front, la source d'où jaillira le sublime *Jupiter Olympien*, enfin la belle et grande Aspasie. Derrière eux, Anacréon, à moitié ivre de volupté, porte sur ses épaules l'Amour, qui se joue de lui et froisse en riant sa couronne de fleurs. Tout à côté est Michel-Ange, absorbé dans ses pensées, dans ses remords peut-être en songeant qu'il n'a pas été assez fidèle au culte des anciens. Entre ces deux personnages on entrevoit Ibicus, célèbre poëte grec, puis Théocrite tenant son bâton pastoral, ses charmantes *Idylles* et ses flûtes; son chien est couché à ses pieds et le regarde. Viennent ensuite : Alexandre le Grand vêtu en guerrier et montrant la précieuse cassette où il renfermait les œuvres d'Homère; au deuxième plan, Aristarque à l'œil vif, lançant son regard pénétrant sur Homère; le grand philosophe Aristote, précepteur d'Alexandre; plus bas, Ptolémée Philopator. Je l'ai admis, malgré ses crimes, parce qu'il éleva un temple à Homère et qu'il fit repré-

senter autour de la statue de celui-ci les villes qui se disputaient l'honneur de lui avoir donné naissance. Plus bas encore, Pline l'Ancien, qui nous a fait connaître les artistes grecs en nous décrivant leurs ouvrages, enfin le très-célèbre historien grec Pausanias, qui revient de ses voyages, son bâton et ses œuvres à la main.

Ici se termine la série des grands hommes de l'antiquité grecque et latine. Remontons maintenant au côté gauche du spectateur pour passer en revue tous les personnages modernes qui occupent l'orchestre, en commençant par les figures de Côme et de Laurent de Médicis, grands protecteurs des lettres et des arts, dont les noms se confondent avec celui de cette belle renaissance italienne; ils ont auprès d'eux le savant Politien, qui disait que les louanges d'Homère « n'étaient encore qu'ébauchées ». A la suite, en descendant, viennent le roi de France François Ier et le pape Léon X, qui aima Raphaël et enrichit Rome de tant de chefs-d'œuvre antiques; un peu plus haut, à côté de Politien, le peintre Jules Romain, l'ami, l'héritier de Raphaël, et l'auteur de ces belles peintures dont Mantoue se glorifie; au-dessous de Jules, une des gloires de la France, le malheureux et illustre Jean Goujon, dont, à notre honte, nous ne possédons pas même un portrait; mais ses œuvres sont là pour nous parler de lui et pour nous consoler. Sur le devant est l'inimitable La Fontaine, qui disait, dans sa sublime bonhomie : « Que sommes-nous auprès des anciens? » Au second plan, André Chénier, poëte passionné pour les grands modèles, noble et triste victime d'un temps abhorré, et Winckelmann, qui le premier nous a initiés aux beautés de l'art antique. A côté d'eux,

j'ai représenté deux maîtres dans l'art de la musique, dans cet art présent du ciel; je n'ai représenté que ces deux seuls, Gluck et Mozart, parce que celui-ci pouvait dire, comme Apelles en parlant de lui-même, « Moi j'ai une grâce des dieux », et que, quant à Gluck, il nous transporte dans le théâtre d'Athènes quand il nous fait entendre ses chefs-d'œuvre. Sur le premier plan, se montre la figure de notre grand Poussin, du législateur de notre école : exerçant sa fonction, il désigne du doigt Homère et les anciens comme les origines et les exemples du vrai, du bien et du beau. Je n'ai pu oublier le puissant David, qui, plus d'un siècle après Poussin, a été le glorieux régénérateur de l'art en France. Enfin le feu de l'autel placé au milieu de l'orchestre est entretenu par un jeune servant de douze ou quatorze ans, dont je laisse la ressemblance et le nom à deviner.

Après l'autel, dans la partie de l'orchestre qui s'étend à la droite du spectateur, se succèdent : l'auteur du *Télémaque,* Fénelon; Racine, le Virgile français, déployant modestement ses œuvres tragiques et attachant tout son regard sur ses maîtres; notre grand Molière, homme de génie entre tous, que les anciens eux-mêmes pourraient nous envier et que l'univers tout entier admire; Pierre Corneille, de glorieuse mémoire pour la France, et le rhéteur Longin composant son *Traité du Sublime* sous l'inspiration de ses modèles, tandis que Nicolas Boileau en fait la traduction, en suivant la main du rhéteur d'un regard vif et malin. Auprès du mur de l'orchestre, j'ai placé : Flaxman, l'auteur des belles compositions sur les poëmes d'Homère et les tragédies grecques; l'abbé Barthélemy, à qui nous devons *Ana-*

charsis; madame Dacier et Pope, qui tous deux, et des premiers, ont traduit Homère. A côté d'eux se voient le sublime Bossuet, le grand roi Louis XIV et son illustre ministre Colbert. La série se termine par la figure de Lebrun, grand peintre, trop oublié, des *Batailles d'Alexandre*, et par la figure de Lesueur, notre Raphaël à nous, et le plus tendre des peintres français.

(R)

Ingres a laissé sur les modifications à introduire dans le régime des beaux-arts en France tout un volumineux dossier de fragments, de brouillons écrits à diverses époques, mais surtout vers la fin de sa vie, dont il comptait se servir pour la composition d'un mémoire à adresser à qui de droit. En choisissant parmi ces ébauches celles qui nous semblaient le moins éloignées de la forme définitive et en rapprochant quelques-uns de ces fragments suivant les sujets auxquels ils paraissaient se rattacher, nous avons essayé de présenter un résumé du travail entrepris par le maître, et d'indiquer, à peu près dans leur succession logique, les idées qu'il se proposait de développer.

ÉDUCATION.

L'éducation du public est à refaire quant aux idées qu'il doit avoir sur les beautés de l'art. Il faut la reprendre en sous-œuvre, ce qui n'est pas aisé, je l'avoue, tant le goût est faussé et l'ignorance habituelle; mais l'éducation de la jeunesse sera plus facile. Celle-ci se

prêtera mieux, par cela même qu'elle n'a pas eu le temps de se laisser tout à fait égarer, à entrer dans la grande voie qu'ont tracée les Grecs, Raphaël et les maîtres, dans cette voie qui est celle du beau et du sublime par la nature.

Il n'y a donc à suivre, dans les arts comme dans les lettres, que les seuls et immortels chefs-d'œuvre des anciens. Les anciens nous apprennent tout. Il est d'ailleurs si facile, si doux de les aimer! Ils sont si beaux, ils ont si bien la sagesse divine, la véritable raison! Il semble que Dieu les ait inspirés pour notre bonheur.

En admettant (ce dont j'ai la profonde conviction) la supériorité des anciens sur les modernes, on conviendra qu'il est indispensable de populariser le plus possible leurs chefs-d'œuvre. Or le premier parti à tirer de ces chefs-d'œuvre est de reconnaître qu'ils proclament tous la suprême vertu du dessin. Je commencerai donc par prescrire l'étude assidue, le culte du dessin, sans lequel l'art n'existe pas et l'artiste n'agit que comme un aveugle.

Le dessin est d'une nécessité absolue dans l'éducation des jeunes élèves. Il sera pour eux comme le lait que donne une bonne nourrice à l'enfant nouveau-né. Mal nourri, celui-ci sera victime toute sa vie de cette alimentation première : les mauvaises écoles ont les mêmes résultats, elles produisent d'aussi mauvais fruits. Je recommande par conséquent à grands cris l'étude de ce principe, clef de tout le reste, de cette science mère, le dessin, comme l'essence même et la condition la plus précieuse de l'art.

Outre l'enseignement à donner aux jeunes artistes à

l'École des beaux-arts, il faudrait être beaucoup plus sévère qu'on ne l'est sur le choix des professeurs qui enseignent le dessin dans les lycées, aux Écoles polytechnique, de Saint-Cyr, des Arts-et-Métiers et autres. Les maîtres devraient choisir scrupuleusement les modèles qu'ils donnent à copier à leurs élèves, ne les prendre que parmi les chefs-d'œuvre de la statuaire grecque ou romaine et parmi ceux des plus grands maîtres de la Renaissance. Les écoles devraient, au point de vue du dessin, être inspectées de près, de très-près, au moins tous les six mois.

Je voudrais avant tout voir restituer à l'Institut le droit qui lui a été enlevé de juger les concours pour le grand prix de Rome et d'exercer son influence sur la direction des arts par un rapport annuel et public sur les travaux des pensionnaires de l'Académie de France.

CONSERVATION DES MONUMENTS PUBLICS.

On devra respecter et conserver, mieux encore qu'on ne le fait, les anciens monuments qui nous restent. Foudroyez une bonne fois ce qu'on appelle *la bande noire*, empêchez résolùment ces dévastations barbares qu'elle n'a pas cessé d'exercer. Eh! n'est-ce point assez que tout ce que notre malheureuse France a subi de désastres pendant les horreurs de 93, d'exécrable mémoire? Faut-il qu'elle soit encore saccagée aujourd'hui?

Des destructions d'un autre genre que je voudrais voir arrêter, ce sont celles que se permettent de très-respectables prélats ou de bons curés. Maîtres chez eux, disent-ils, ils déshonorent avec un affreux badigeon, ils

modifient à contre-sens, ils dénaturent les églises qui leur sont confiées, eux qui devraient en être les plus zélés conservateurs. Jamais ils ne sont plus contents que lorsqu'ils voient leurs monuments bien blanchis ou encombrés, au lieu des anciens ornements qu'ils possédaient, d'une multitude d'accessoires sans caractère et sans dignité, lustres de salon, fleurs en papier, figurines de cire, etc. Ce n'est que la faute de leur mauvais goût; mais il serait urgent qu'on leur imposât l'obligation de ne rien supprimer de ce qui subsiste du passé et de se conformer à de meilleurs exemples dans le choix des vases sacrés et des autres objets du culte ou dans les embellissements décoratifs.

Il y a encore, et jusque dans le sein de la capitale, d'autres démolisseurs et d'autres barbares. Que sont devenus depuis quelques années tant de monuments diversement intéressants pour l'histoire de l'art national, restes d'anciens cloîtres, d'anciennes chapelles, et surtout tant de charmants ou magnifiques hôtels? Ailleurs, à Orléans, on pourrait citer la destruction sauvage d'un ancien hôpital du moyen âge pour percer une rue, acte impie envers l'art et l'histoire; puis l'œuvre arbitraire d'un préfet faisant sauter les murs d'un édifice qui avait échappé même aux fureurs de la Révolution, la belle et célèbre abbaye de Saint-Martin de Tours. Comment ne pas s'indigner en présence de pareils faits? Encore une fois, arrêtez ces iniquités, empêchez ces crimes, et, au lieu de les encourager, punissez les bourreaux.

ÉGLISES A CONSTRUIRE.

Je voudrais, quant aux nouvelles constructions d'églises, qu'il n'en soit plus élevé aucune dans le style dit gothique. J'approuve et je désire ardemment qu'on ait le plus grand soin des anciens édifices appartenant à ce genre d'architecture; mais, tout grand et tout riche qu'il est, il ne saurait servir de type pour les églises nouvelles, parce qu'il a produit des temples de mécréants à turban (et cela s'explique puisqu'il a été importé d'Orient par les croisades), plutôt que de vrais temples pour des chrétiens. Qu'on adopte de préférence le plan et le caractère des premières églises bâties par Constantin! Qu'on s'inspire des basiliques que l'on voit à Rome, Saint-Jean de Latran, Saint-Clément, Santa-Maria in Trastevere, et, pour désigner la plus belle de toutes, qu'on se rappelle cette ancienne église de Saint-Pierre à cinq nefs, ornée de colonnes antiques, de tous les tombeaux des papes, etc. Hélas! c'est avec douleur que l'on pense que ce beau monument a été détruit pour satisfaire l'ambition de Bramante, de San Gallo, de Michel-Ange lui-même, successivement chargés de refaire un autre Saint-Pierre. Anathème sur ces hommes, tout habiles qu'ils étaient, pour avoir commis un tel crime artistique ! Qu'est-il sorti d'ailleurs de tant d'efforts contre le premier Saint-Pierre? Excepté la coupole de Michel-Ange, nous n'avons eu qu'une mauvaise église, aussi mauvaise qu'immense, inutilement enrichie des plus précieuses dépouilles des monuments antiques en marbre et en bronze, enfin le plus grand temple du

monde, mais un temple petit dans sa grandeur et l'un des plus défectueux aussi par le goût.

Conservons donc dans la construction des églises les données primitives et les héroïques traditions; car, en pareil cas, conserver c'est encore créer.

MUSÉES.

Les directeurs des Musées sont responsables de toute atteinte au culte sacré de l'art, de tout abaissement du goût, de toute méprise de l'opinion. Aussi doivent-ils bien réfléchir au choix des objets qu'ils mettent sous les yeux du public. Le public, lui, ne choisit pas; il accepte ce qu'on lui donne, il est innocent des mauvaises impressions qu'il reçoit. Malheur donc à qui le tromperait, en lui montrant autre chose que ce qui exprime absolument le beau!

Je voudrais que les tableaux du Musée, au lieu de se succéder à perte de vue et d'être accrochés comme des tapisseries sur les murs d'une immense galerie, occupassent des salles dans lesquelles on établirait des compartiments pour les maîtres de chaque école, en commençant par les plus vieux. Plus de pêle-mêle, comme dans une boutique ou dans un bazar. On verrait d'abord dans un Salon les simples et naïves peintures des prédécesseurs des grands maîtres : puis viendraient les écoles romaine, florentine, vénitienne, lombarde, et ainsi de suite. La Galerie de Rubens serait transportée au Luxembourg, qu'elle décorait à l'origine, et l'on répartirait les tableaux français du dix-septième siècle dans les églises de Paris pour lesquelles ils avaient été faits.

L'un des deux grands salons porterait le nom de

David, du grand maître régénérateur de l'école française. Ce salon ne devrait, par conséquent, contenir que ses seuls ouvrages, *les Horaces, les Sabines,* son *Portrait* peint par lui-même, *Madame Récamier, le jeune Barra,* etc. On n'y verrait plus figurer ce tableau, *le Naufrage de la Méduse,* ni d'autres œuvres de ces artistes de passage dignes seulement d'occuper un moment le public ignorant ou peu instruit, le public des mélodrames.

Au Musée, il y a trop de tableaux et il n'y en a point assez. Il y a trop de ceux qu'ont produits des artistes secondaires, tandis qu'on n'a rien ou qu'on a peu de ce qu'ont laissé des talents bien autrement importants. Les florentins manquent presque absolument : Andrea del Sarto, fra Bartolommeo. Vélasquez n'est pas représenté. Il faut combler ces lacunes. Je sais bien ce qu'on me dira et ce que j'ai déjà souvent entendu dire pour expliquer des refus : « Il n'y a pas d'argent. » C'est possible; mais alors qu'on prenne les mesures nécessaires pour en avoir.

LE SALON.

Je vais toucher, je le sens bien, une corde délicate. Je sais d'avance tout ce qu'on peut m'objecter en faveur des expositions au Salon, tout ce qu'on peut dire sur l'importance qu'ont, pour l'existence ou la réputation des artistes, ces fêtes solennelles depuis si longtemps adoptées, protégées par le gouvernement : mais, quant à moi, je déclare le Salon une chose *impossible,* inutile aujourd'hui à tous les points de vue, et, de plus, j'y vois un usage dangereux, un moyen de corrompre et de

détruire l'art comme je l'entends; car le Salon, tel que nos mœurs l'ont fait, tue l'art pour ne vivifier que le métier.

Et d'abord, faudra-t-il tout recevoir (excepté cependant les objets contraires aux mœurs), par la raison qu'on n'a pas le droit de refuser l'œuvre d'un citoyen français, souvent père de famille, vivant de son état, et à qui ce refus ferait tort auprès de sa clientèle? Au point où en sont venues les choses, et à supposer que le Salon doive être maintenu, je serais presque tenté d'avoir cette opinion. Faudra-t-il au contraire n'admettre que certains travaux triés par un jury? Mais trouvez donc maintenant un jury en communauté suffisante d'idées et de principes pour savoir exactement à quels choix s'arrêter, pour ne pas être tiraillé en tous sens par la difficulté de l'entente, par la crainte de la lutte ou par l'exemple de l'extrême indulgence!

Ensuite, quels mécomptes peut amener pour l'artiste une mauvaise place ou le hasard d'un mauvais voisinage! Combien de peintres, auteurs chacun d'un bon tableau, qui ne le reconnaissent plus eux-mêmes, perdu qu'il est dans l'énormité du lieu ou défiguré par le contraste avec ce qui l'environne, avec des peintures à fracas qui usurpent à son détriment l'attention! Enfin, comment ce qui a lieu pour les admissions n'aurait-il pas lieu de même pour les récompenses? Aussi sont-elles toujours assez mal réparties. Sans soupçonner, Dieu m'en garde, la bonne foi et la loyauté des juges, on peut dire qu'en général ils jugent tout de travers. Vraiment, dans l'intérêt même de ces pauvres artistes, je demanderais qu'on supprimât le Salon.

Et quant aux intérêts de l'art, à plus forte raison cette suppression serait-elle nécessaire. Le Salon étouffe et corrompt le sentiment du grand, du beau; les artistes sont poussés à y exposer par l'appât du gain, par le désir de se faire remarquer à tout prix, par la prétendue bonne fortune d'un sujet excentrique propre à produire de l'effet et à amener une vente avantageuse. Aussi le Salon n'est-il plus, à la lettre, qu'un magasin de tableaux à vendre, un bazar où le nombre énorme des objets assomme et où l'industrie règne à la place de l'art.

Voilà ma pensée. On ne l'accueillera pas, je le crains, on la saura du moins. Dussé-je être seul à protester contre les Salons, je protesterai toujours (1).

ENCOURAGEMENTS.

Le gouvernement n'a le devoir d'encourager que le genre de la haute histoire. Qu'il laisse aux simples particuliers, aux amateurs, le soin de ce qu'on appelle pro-

---

(1) M. Henriquel, membre de l'Institut, a bien voulu nous communiquer une note prise, en 1840, par un membre de sa famille, à la suite d'une conversation avec Ingres sur les Salons. Nous transcrivons ici cette note, parce qu'elle achève de préciser l'opinion exprimée par le maître dans le passage que l'on vient de lire et le radicalisme de ses vœux au sujet des expositions publiques :

« Monsieur, disait Ingres, le Salon est la perte de l'art : il faut fermer le Salon. Une foule de jeunes gens qui n'ont pas les premières notions de l'art cherchent à flatter le mauvais goût du public. Les journaux déchirent les hommes de talent et les découragent..... Quand un artiste a du talent, il faut prendre tout de lui, le bon, le médiocre, le mauvais. Soyez sûr qu'il aura assez de soin de sa réputation pour chercher à grandir toujours, mais il a besoin d'être lui : ne lui faites pas perdre la tête par vos injustices.

« On croit encourager la peinture avec le Salon : on lui ouvre une

prement le genre : tableaux de mœurs familières, scènes modernes, fruits et fleurs, nature morte, etc. Les choses se passaient ainsi au dernier siècle. Il y avait alors à Paris des cabinets d'amateurs très-visités; il y en avait aussi en province, particulièrement à Toulouse, surnommée avec justice « la savante », où l'on trouvait non-seulement des tableaux des petits maîtres hollandais et flamands, mais encore d'agréables œuvres des peintres contemporains. Ces cabinets suffisaient pour faire la réputation des artistes et valaient bien notre confuse exposition appelée Salon. Que le gouvernement laisse donc faire les amateurs pour tout ce qui regarde les peintres de genre et leurs œuvres; qu'il réserve pour les seuls peintres d'histoire dignes de ce nom ses commandes et ses encouragements, et qu'il se débarrasse des autres. Que ne gagnerait-il pas, pour son repos comme pour le progrès de l'art, à écarter ainsi une foule de solliciteurs!

Quant aux artistes qui, sans être supérieurs, méritent l'intérêt, il pourra les employer soit à multiplier

---

voie misérable. Cette quantité de portraits, ces tableaux sans pensée, sans plan, sans but, ne sont là que pour faire du commerce..... Tout cela est inutile, et il faut que la peinture serve. La justice, l'histoire, la religion : voilà des sujets, voilà les éléments de l'art comme on doit l'entendre. Regardez les tapisseries qui ornent ce salon (celui de l'Académie de France, à Rome) : ne sont-ce pas des œuvres de peinture monumentale, d'une peinture qui a un objet, qui sert? C'est à la décoration des églises, des palais publics, des temples de la justice, que l'art doit se consacrer; c'est là son véritable, son unique but. Le Salon l'en détourne en fournissant à tant de barbouilleurs l'occasion d'exposer leurs pauvretés ou de fausser le goût public par le spectacle bête des trompe-l'œil. Oui, pour arrêter la décadence, pour régénérer l'art, il faut fermer le Salon....... »

les copies des chefs-d'œuvre (et on n'en aura jamais trop), soit à seconder les maîtres dans l'exécution de leurs grands travaux.

Ainsi, encourager la haute peinture d'histoire dans le présent, ou la reproduction de ses plus beaux monuments dans le passé, voilà seulement la tâche de l'État : le reste ne le regarde pas.

MUSIQUE. — ENSEIGNEMENT DU CHANT.

Je veux parler maintenant du grand art de la musique, de cet art délectable et charmant, mais aussi puissant qu'aucun autre pour exprimer les sensations énergiques et les plus nobles passions du cœur humain. Rappelons-nous d'ailleurs ce qu'en a dit le sage et bon Plutarque : « L'homme de bon jugement estimera que ce n'est point la faute des sciences s'il y en a qui en usent mal, mais il ne s'en prendra qu'aux dispositions vicieuses de ceux qui les corrompent. C'est pourquoi si quelqu'un, dès sa tendre jeunesse, aura été bien appris et institué en la musique, il approuvera et recevra ce qui en est louable et honnête, et rejettera ce qu'il y aura de contraire ; mais aussi, en toutes autres choses, il se retirera de toute indigne et déshonnête action, recevant de la musique le plus grand et le plus doux contentement qui saurait être. »

La musique est donc faite pour adoucir les instincts violents des hommes, pour exciter leurs instincts généreux, pour nous rendre plus heureux et meilleurs. Or, comme je l'ai déjà dit pour la peinture, il est à désirer

que l'on ne familiarise le public qu'avec les œuvres les plus belles et les plus morales, puisque cet art enchanteur a aussi sa morale.

Pour la bonne éducation musicale, au Conservatoire comme ailleurs, il faut exclusivement adopter les anciennes écoles de l'Italie depuis Palestrina, Allegri, Durante jusqu'à Pergolèse, qui, pour ainsi dire, ferme les portes de l'art dans ce pays, et ces incomparables maîtres allemands auxquels succèdent chez nous Grétry, Méhul et Cherubini. Voilà les maîtres par excellence, les maîtres uniques, jusqu'à ce qu'il en paraisse de meilleurs, si cela est possible. Sans défier l'avenir, je demande, moi, la permission d'en douter.

L'enseignement du chant est mal exercé aujourd'hui. Ceux qui en donnent des leçons se trompent en voulant en faire un art à part, consistant tout entier dans la force, dans le développement de la voix de poitrine, dans l'émission, s'il se peut, de ce fameux *ut* que quelques privilégiés ont mis à la mode, et qui fait pâmer d'admiration les sots : ils pensent, j'en suis témoin, uniquement à cela. Ils n'enseignent pas la chose des choses; ils n'apprennent pas à pénétrer l'esprit de l'œuvre, à en bien saisir le caractère, à trouver l'expression justement conforme au sujet et aux paroles; ils enflent la voix où il ne faut pas et la laissent tomber là où il faudrait la soutenir, Enfin, ils sacrifient tout à la recherche d'un talent mensonger, à un art qui porte à faux. La voix! mais est-ce donc tout? Est-ce qu'il n'y a que le chanteur dans la musique, comme semblent le croire ces tristes ou frivoles amateurs qui, lorsqu'on monte un chef-d'œuvre, ne songent pas au génie de

celui qui l'a créé et ne s'informent que de la prima donna, du ténor ou de la basse?

THÉATRES DE MUSIQUE.

Les décors, les machines, les costumes, les feux a incendier le théâtre, enfin les diverses curiosités de ce qu'on appelle la mise en scène, tout cela est fort beau sans doute, mais tout cela tient trop de place. Les intentions du compositeur sont écrasées sous ce luxe; son génie ou son talent, la première chose à montrer pourtant, disparaît presque sous l'éclat de ces effets tout matériels, si bien que le spectateur entend pour ainsi dire sans écouter et sent bien moins qu'il ne regarde.

Rien n'est à désirer pour les orchestres, excellents en général, si ce n'est cependant qu'on pourrait leur demander de modérer un peu le bruit des instruments de cuivre; mais c'est aux chanteurs en revanche qu'il faudrait recommander de ne point tant crier et de soigner davantage la prononciation.

Le malheur n'est pas seulement qu'on exécute trop rarement les immortels chefs-d'œuvre sur nos scènes lyriques : c'en est un aussi, et un bien grand, qu'on se permette de les altérer, de les mutiler, soit au gré d'un chanteur ou d'une chanteuse, soit pour approprier la partition au goût actuel ou pour abréger la durée du spectacle. *Oberon,* par exemple, on ne le reconnaît plus; il en est de même des opéras de Grétry dont nos prétendus connaisseurs trouvaient l'orchestration insuffisante, et qu'on a *enrichie* en y introduisant des instruments de cuivre et des timbales. Oser toucher à la glo-

rieuse propriété du génie, déformer ce qu'il a créé! mais c'est un attentat, un vrai sacrilége, c'est par-dessus tout une bêtise. Pourquoi pas aussi mettre Molière à la mode du jour et le traduire en français moderne?

Je voudrais que les chefs-d'œuvre, exécutés le plus souvent possible et exactement tels qu'ils ont été écrits, fussent des occasions de triomphe non pour ceux qui les interprètent, mais pour les grands hommes qui nous les ont légués; je voudrais que le jour de la représentation de chacun de ces chefs-d'œuvre le buste de l'auteur, placé de côté, auprès de l'avant-scène, s'offrît à la vue du public pour entretenir ses souvenirs, pour stimuler sa reconnaissance, et pour venger, au moins par les hommages de quelques-uns, une mémoire bien autrement glorieuse que la virtuosité d'un chanteur ou d'un récitant. A chacun sa part sans doute; mais la première appartient incontestablement à l'inventeur de la musique, et c'est assez faire pour les chanteurs que d'accorder, s'il y a lieu, une estime secondaire à leur talent.

DANSE.

Je ne suis pas ami de la danse, et je pense comme ce roi d'Aragon, qui disait qu'un fou ne diffère d'un homme qui danse que parce que celui-ci reste moins longtemps dans sa folie. Les anciens, qu'il faut toujours citer là où il s'agit de bon goût et de bon sens, attachaient, il est vrai, du prix à la danse; mais ils n'admettaient pas qu'elle fût exécutée par d'autres que par des femmes, par des danseuses vêtues de belles et gracieuses draperies, de longues robes souples, ainsi que nous l'apprennent les admirables peintures des vases et les bas-reliefs. On

ne voit figurer d'hommes que dans les Bacchanales, et ce sont des bacchants ou des satyres. En Italie même, la danse de théâtre a encore sa signification et sa grâce dans ces pantomimes qu'on ferait bien d'imiter, et où tout se borne à des attitudes, à des mouvements réglés, comme les cris rhythmés du chœur antique. Mais que dire de ce qu'on nomme chez nous *divertissement* ou *ballet?* Nous y voyons des malheureuses défigurées par leurs efforts, rouges, enflammées de fatigue, et si indécemment fagotées que, nues, elles seraient plus modestes. Elles font des gambades de saltimbanques, des sauts, des pirouettes à n'en plus finir; leurs entrées et leurs sorties sont sans motif, leurs mouvements privés de toute expression, de toute pantomime; enfin, ces femmes, aussi charmantes que d'autres, s'évertuent à se rendre ridicules ou désagréables, et n'offrent en réalité qu'un spectacle absurde. C'est bien pis encore quand ce sont des hommes, des danseurs. Oh! je n'ai pas d'expression pour traduire le dégoût que ceux-là m'inspirent; aussi je propose tout uniment l'abolition totale de leur sot métier. — Mais à ces paroles, tout s'émeut dans le camp des amateurs, les *dilettanti* prennent l'alarme, ils protestent. Rassurez-vous! messieurs, vous ne perdrez rien; vous aurez toujours vos danseurs et vos danseuses; vous aurez aussi votre *ut* de poitrine, et il arrivera de moi comme il est arrivé de Cassandre : on ne m'écoutera pas.

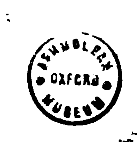
L'exposé critique qui précède, et que, si l'on en juge par la différence des formules employées çà et là dans

les versions successives, Ingres avait eu l'intention d'adresser d'abord à un ministre, puis, à un autre moment, au Sénat, — ce résumé des abus selon lui à corriger et des pratiques nouvelles à établir, devait se terminer ainsi :

« Ma voix sera-t-elle entendue? Je n'ose l'espérer. N'importe; fort de mes convictions et de ma conscience, j'aurai dit ma pensée, toute ma pensée. Ceux qui me connaissent rendront au moins justice à mes bonnes intentions. Si le gouvernement adopte les idées que je lui présente, j'en serai heureux, parce que pour moi. Français de cœur, il y aura là un progrès profitable à mon pays. Sinon, ne voulant rien céder, rien abandonner de mes justes croyances, je me tairai avec la douleur de n'avoir pu servir quant à présent la cause immortelle du bien, et pendant le peu de jours qui me restent encore, j'attendrai, triste, mais calme, le moment suprême. »

FIN.

TABLE.


OXFORD



